АПОЛЛОН



№ 11 ОКТЯБРЬ-НОЯБРЬ 1910

бакст

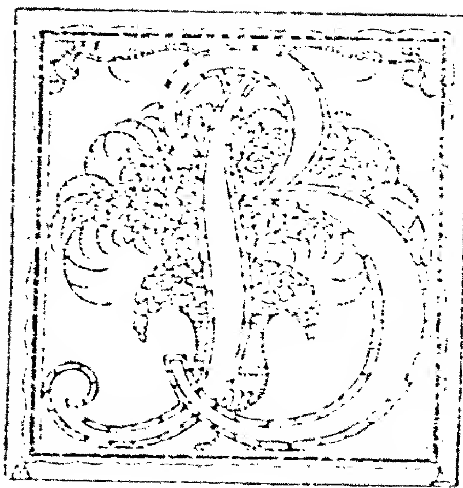


П. ГОГЭНЪ. — ЖЕНЩИНЫ.

ПРОБЛЕМА „ТѢЛА" ВЪ ЖИВОПИСИ

„Those who see any difference between soul and body have neither".

Oscar Wilde.



Въ нашумѣвшемъ недавно воззваніи итальянскихъ новаторовъ, именующихъ себя „футуристами", есть любопытный параграфъ, которымъ объявляется „борьба противъ изображенія голаго тѣла, такъ же наскучившаго въ живописи, какъ адюльтеръ въ литературѣ"... Этотъ выпадъ не кажется неожиданнымъ, если встать на точку зрѣнія „футуристовъ", полагающихъ, что живопись „должна стремиться къ передачѣ исключительно повседневной жизни и — ощущенія всеобщаго динамизма". Вѣдь съ этой точки зрѣнія изображеніе голаго тѣла — не болѣе, какъ „раздѣтый жанръ", и если послѣдній низведенъ безчисленными peintres de nu до банальныхъ „академій" и случайныхъ этюдовъ съ натуры или—до пошлости „соблазнительныхъ картинокъ", то въ самомъ дѣлѣ, не лучшій ли способъ протеста для „живописи будущаго"—рѣшительный отказъ отъ „наготы"? Развѣ у художника, влюбленнаго во всѣ мерцанія и трепеты міра, нѣтъ тысячи другихъ, болѣе волнующихъ и болѣе современныхъ сюжетовъ? Въ нашей жизни, въ бурной жизни улицъ, фабрикъ, вокзаловъ и аэродромовъ XX-го вѣка, мѣсто человѣческой наготы—такое скромное, незамѣтное: не пора ли бросить всѣ эти надоѣвшія „nu"—„натурщица передъ зеркаломъ", „натурщица въ постели", „купальщица" и т. п.? Такъ, мнѣ кажется, разсуждаютъ новоявленные „художники будущаго", и я вовсе не упрекаю ихъ въ непослѣдовательности. По своему они логичны. Новая техника войны заставила же насъ отказаться отъ батальнаго жанра; почему не отречься отъ жанра „раздѣтаго"?

Однако, вѣрно ли, пріемлемо ли это по существу? Я разумѣю—можно ли говорить объ изображеніи наготы только, какъ объ одномъ изъ „жанровъ"? —

можетъ ли живопись уйти отъ ,тѣла', какъ она ушла отъ ,кавалерійскихъ атакъ' и драматическаго ,содержанія'? Иными словами: ,голое тѣло'—не больше ли для живописи, чѣмъ живописная тема?
Если вдуматься въ этотъ вопросъ, то въ немъ вскроется вся несостоятельность футуристовъ, ограничивающихъ живопись задачами непосредственнаго впечатлѣнія, динамическаго эмпиризма. И не однихъ—футуристовъ: они лишь рѣзче и легкомысленнѣе высказали то, что какъ бы вытекаетъ изъ творчества всего нашего импрессіонистическаго и экспрессіонистскаго вѣка. Голое тѣло—только болѣе или менѣе интересная ,натура' для подавляющаго большинства современныхъ живописцевъ (я имѣю въ виду, конечно, лучшихъ, подлинныхъ художниковъ,—не подражателей маніеризму XVIII-го столѣтія и не эпигоновъ ложно-классицизма). Почти всѣ—пишутъ натурщицъ и натурщиковъ такъ же, какъ—плоды или овощи, съ тою же единственною заботой о качествѣ рисунка и тона, о характерной передачѣ живого ,куска природы'. То, что называлось прежде красотой тѣла, поэзіей тѣла, божественнымъ началомъ человѣческой наготы,—для нихъ не существуетъ. Существуютъ одѣтые люди и раздѣтые—красочный и силуэтный ensemble человѣческой фигуры, на фонѣ пейзажа или комнаты, въ платьѣ или безъ платья; красивое и некрасивое въ этой фигурѣ столь же мало принимается въ расчетъ, какъ нравственное и безнравственное. Современныя ,nu' на щепетильнаго зрителя часто производятъ впечатлѣніе безстыдства; съ точки зрѣнія эстетики тѣла, сложенія,—часто они уродливы. И то, и другое объясняется одной причиной — отсутствіемъ въ нихъ той идеализаціи, той мечты о Человѣкѣ (независимо отъ достоинствъ, отъ мастерства живописи), что вдохновляла grand art прежнихъ эпохъ. Въ большинствѣ случаевъ, мы наблюдаемъ даже совсѣмъ обратное: индивидуальныя уродливости, аномаліи тѣла намѣренно выискиваются и подчеркиваются во имя большой выразительности силуэта, жеста, формы.

,Понятіе характера сдѣлалось въ современномъ искусствѣ самостоятельной эстетической нормой—говоритъ въ своей интересной статьѣ ,Le caractère et la laideur en peinture' Камиль Моклэръ.—Импрессіонизмъ, своимъ рѣшительнымъ отказомъ отъ возвышенныхъ темъ и обращеніемъ къ обыденной дѣйствительности, кореннымъ образомъ измѣнилъ критерій красоты. Прежде ,прекраснымъ' считались сюжеты миѳологическіе, символическіе, аллегорическіе. Всякое изображеніе современной жизни почиталось ,уродливымъ', независимо отъ силы, обаянія и таланта самой передачи. Это стало невыносимымъ. Мощное, жадное устремленіе къ правдѣ сломило догматическія рамки. Новые люди не захотѣли

больше слышать о красотѣ и уродствѣ, они рѣшили, что прекрасно въ искусствѣ все, сдѣланное съ мастерствомъ, и уродливо—все бездарное. Такъ, вмѣсто отвергнутаго критерія создался новый—критерій характера (изобразительной силы)... Но въ умѣ иныхъ художниковъ эта мысль неправильно преломилась и вызвала грубое смѣшеніе понятій. Сила изобразительности сдѣлалась для нихъ исчерпывающимъ мѣриломъ. Этимъ художникамъ, кромѣ хорошаго письма и экспрессивности, все показалось ненужнымъ. Между тѣмъ, сплошь да рядомъ мы находимъ произведенія ихъ ,уродливыми' и, мало того,—уродливыми именно вслѣдствіе заключающейся въ нихъ силы изобразительности'... ,В ъ настоящее время господствуетъ реализмъ уродства... Нашему искусству, такъ же, какъ и жизни, болѣе свойственно пристрастіе къ интересному, нежели къ прекрасному. Это объясняется тѣмъ, что долгое время отказывали во вниманіи всему, что не подходило подъ условный шаблонъ красоты. Уродство, облюбованное современной живописью, своего рода инстинктивное возмездіе прошлому. Но вѣдь отъ того оно не менѣе уродливо... Прежде художникъ отказался бы писать модель съ кривыми ногами и увядшею грудью. Теперь онъ говоритъ: все только поверхности, объемы, краски. Интересно изображать тѣлесные недостатки... Несомнѣнно импрессіонисты и экспрессіонисты все чаще выставляютъ въ Салонахъ тѣла уродливыя, словно руководствуясь какой то ненавистью къ прекрасному творчеству природы; художники все чаще находятъ естественнымъ пользоваться, въ качествѣ моделей, женщинами, сложенными плохо, съ безсмысленными или наглыми лицами, съ грубыми руками и ногами, съ грудями, опавшими или вздутыми'. ,Все это, конечно, характерно,—продолжаетъ Моклэръ,—но насколько цѣнно и умѣстно это мѣрило ,изобразительности' въ жанровой картинѣ, настолько нелѣпо въ самостоятельномъ изображеніи нагой женщины, лежащей или сидящей, но не совершающей никакого опредѣленнаго дѣйствія. Венера Урбино привлекаетъ насъ не характерностью выраженія, какую мы даже затруднились бы опредѣлить, ея восхитительная гармоничность приковываетъ наше вниманіе, когда мы входимъ въ Трибуну Уффицій... О Венерѣ Тиціана ничего нельзя сказать кромѣ того, что она прекрасна—какъ природа. Въ ея красотѣ все, что мы можемъ увидѣть въ ней, и потому что она прекрасна, никому не придетъ въ голову настаивать на ея экспрессивности. Сразу чувствуется, что это было бы похвалой низшаго порядка, чѣмъ то вродѣ утѣшенія. Дѣйствительно, при видѣ многихъ современныхъ картинъ, въ которыхъ художникъ пытался добросовѣстно изобразить тѣло прачки, приходится прибѣгать къ этому утѣшенію и бормотать съ видомъ знатока: ,Очень занятно,

очень курьезно, много чувства... характера'... Это говорится постоянно. Но если бы кто-нибудь вздумалъ выразиться такъ передъ Тиціаномъ, Рембрандтомъ, Рафаэлемъ, Корреджіо или Прудономъ, то сразу осѣкся бы, сознавъ всю смѣхотворную неумѣстность подобной похвалы. А между тѣмъ у этихъ мастеровъ не было недостатка въ силѣ изобразительности, и они глубоко понимали задуманный типъ. Но сущность ихъ произведеній въ чемъ-то гораздо болѣе важномъ,—въ красотѣ, которая освящаетъ типъ, возвышая его надъ индивидуальными частностями; она даетъ въ одномъ образѣ синтезъ тысячъ человѣческихъ устремленій. Въ образахъ, созданныхъ этими мастерами, человѣчество привѣтствуетъ свои идеальные типы... Экспрессивность анекдотична,—красота даетъ синтезъ. Наброски великихъ живописцевъ древности показываютъ намъ, какъ эти зачастую карикатурныя замѣтки помогали имъ обобщать типы; они пользовались ими, порою подчеркивая, порою сглаживая отдѣльныя черты: если бы мы имъ сказали, что эти наброски съ натуры точны, выразительны, они бы не удивились,—но если-бы мы сказали, что ‚тѣмъ самымъ они прекрасны', то авторы ихъ не поняли бы насъ, такъ какъ они знали разницу между красотою и выразительностью. Они умѣли находить красоту даже въ неправильномъ лицѣ, если оно сіяло душевнымъ подъемомъ, но увлеченіе, съ какимъ любуешься лицомъ, озареннымъ минутною страстью, они умѣли отличать отъ красоты линій, отъ красоты тѣла, обусловленной гармоничнымъ совершенствомъ всѣхъ членовъ, блескомъ кожи, гибкостью и мощью стана. Органическая красота ихъ захватывала, какъ музыка.—У насъ все это перепуталось. Культъ наготы падаетъ, лихорадочная погоня за правдой выродилась въ жалкое стремленіе схватить мимолетное; благородство формы приносится въ жертву тому, что мгновенно, что ускользаетъ. Изображая голую женщину, художники злобно подчеркиваютъ уродующіе ея тѣло слѣды разврата; уродство такъ мало оскорбляетъ ихъ, что они называютъ его выразительностью. Современный человѣкъ, обезличенный, похожій на сосѣда,—частица толпы, которая сама становится живымъ лицомъ,—постепенно уступаетъ свое первенство вещамъ и пейзажу. Пейзажъ разрушилъ антропоцентризмъ древняго искусства... Резюмируя въ нѣсколькихъ словахъ: когда то писали портретъ человѣка и помѣщали за его спиною горшокъ съ цвѣтами; въ наши дни пишутъ огромный горшокъ съ цвѣтами, на первомъ планѣ, а человѣка за нимъ, въ видѣ неяснаго силуэта,—но и это называется портретомъ! Неудивительно, что экспрессивность становится такимъ же шаблономъ, какимъ была академическая красота. Погоня за нею порождаетъ такія же крайности, становится та-



П. Гогэнъ. *(Изъ собранія С. И. Щукина).*



П. Гогэнъ. *(Изъ собранія С. И. Щукина).*



П. Гогэнъ. (Изъ собранія С. И. Щукина).



П. Гогэнъ. *(Изъ собранія С. И. Щукина).*

кой же несносной, мучитъ насъ образами порока, клиническими этюдами, изображеніями конвульсій, подонковъ, безумства, пьянства, всѣмъ, что выразительно,—и такъ будетъ до того дня, когда, наконецъ, народится великій художникъ, который волю свою положитъ на то, чтобы въ высшей чистотѣ формы найти наибольшую выразительность. Онъ будетъ говорить, какъ говорилъ Леонардо, и слова его покажутся безконечно новыми'.

. . . . . .

Я извиняюсь за эту длинную цитату, но она поможетъ намъ разобраться въ рядѣ вопросовъ, которые возникаютъ сами собою при обсужденіи того, что я называю ,проблемой тѣла въ живописи'. Прежде всего, однако,—нѣсколько разъясненій по поводу только что приведенныхъ жалобъ Моклэра на современную живопись.

Блестящій французскій критикъ отчасти правъ, говоря, что въ настоящее время ,господствуетъ реализмъ уродства' и что это—возмездіе прошлому за условный шаблонъ красоты. Но отсюда не слѣдуетъ, что критерій изобразительности, характера, противупоставленный современными художниками прежнему ,критерію шаблона', не является самостоятельной эстетической нормой. Ссылки Моклэра на Тиціана и Рафаэля совсѣмъ не доказательны. Съ точки зрѣнія современной эстетики (сдѣлавшей огромный шагъ впередъ по сравненію съ недавнимъ прошлымъ) не можетъ быть болѣе сомнѣній въ томъ, что сила изобразительности, чисто живописныя качества картины обуславливаютъ ея художественную цѣнность. И въ насъ, современникахъ, это убѣжденіе только укрѣпилось отъ вдумчиваго изученія старыхъ мастеровъ. Мы научились любить въ ихъ творчествѣ, прежде всего, достоинства композиціи, рисунка, колорита, фактуры, кисти,—т. е. того, что выражаетъ понятіе формы, въ самомъ обобщающемъ смыслѣ, и что опредѣляетъ ,силу изобразительности'. Холсты Тиціана, Рембрандта, Веласкеза, Рубенса восхищаютъ насъ именно этимъ. Вѣдь отсюда—вся современная ,переоцѣнка цѣнностей'!

Моклэръ указываетъ на Рафаэля. Это великое имя—какъ нельзя болѣе кстати. Развѣ ,божественный' не потерялъ въ нашихъ глазахъ большую долю того обаянія, какимъ онъ пользовался въ теченіе нѣсколькихъ вѣковъ,—несмотря на восхитительную ,гармоничность', можетъ быть, никѣмъ не превзойденную, его нѣжныхъ мадоннъ? Почему? Потому что творчество Рафаэля перестало покорять нашу душу силой своей изобразительности, потому что его картины—и въ композиціи, и въ рисункѣ, и въ краскахъ—кажутся намъ разсудочными, не вполнѣ искренними, какъ бы тронутыми уже холодомъ насту-

пившаго въ эпоху поздняго Ренессанса академизма. Зато съ какимъ благоговѣніемъ мы преклонились передъ кватрочентистами, которыхъ прежде такъ мало знали, передъ нидерландскими и нѣмецкими примитивами, которыхъ открыли вчера, передъ венеціанами и испанцами, которыхъ воскресилъ Манэ, передъ фламандской и французской школами XVII-го и XVIII-го вѣка, которыхъ еще такъ недавно не признавалъ духъ итальянствующаго классицизма... Моклэръ говоритъ о Тиціанѣ и Рембрандтѣ. Да, они—наши кумиры, но ужъ конечно не потому, что Венера Тиціана—‚прекрасна' и что ‚въ красотѣ ея все, что мы можемъ увидѣть въ ней'. Это—только фраза. Мало ли написано художниками ‚прекрасныхъ женщинъ' и даже болѣе прекрасныхъ (‚совершенствомъ всѣхъ членовъ, блескомъ кожи, гибкостью и мощью стана'—какъ опредѣляетъ Моклэръ)? Дѣло совсѣмъ не въ этомъ! Развѣ нагія женщины Рембрандта прекрасны? Передъ нами всегда одна и та же, до ужаса правдиво изображенная натурщица, жена самого художника—не отличавшаяся вовсе особымъ совершенствомъ сложенія. Нельзя также назвать прекрасными и тѣ мясистыя, чрезмѣрно-жирныя, словно расползающіяся отъ избытка жизнерадостной тѣлесности нагія фигуры, которыя Рубенсъ располагалъ на своихъ холстахъ, какъ гирлянды геніально-чудовищныхъ видѣній. А германскіе примитивы! какая волнующая, почти болѣзненная извращенность въ изображеніи раздѣтыхъ женщинъ! Вспомнимъ кельнскихъ мастеровъ или какого нибудь Лукаса Кранаха. Съ неподражаемымъ чувственнымъ ехидствомъ выписывали они, когда это разрѣшалось композиціей, тѣла своихъ мученицъ, грѣшницъ и святыхъ — этихъ узкобедрыхъ, соблазнительно голыхъ и хрупкихъ дѣвъ со вздутыми животами, тонкими таліями и растопыренными пальцами ногъ. Онѣ, конечно, не прекрасны въ смыслѣ ‚гармоничнаго совершенства всѣхъ членовъ'; съ полнымъ правомъ мы могли бы назвать ихъ не менѣе ‚уродливыми'—чѣмъ натурщицъ Валлоттона или Сезанна. Но мы знаемъ и настоящія, намѣренныя ‚уродства' въ старой живописи, которыя, однако, покоряютъ наше эстетическое чувство — сильнѣе, безусловнѣе, чѣмъ ‚идеальные типы' самыхъ блестящихъ итальянскихъ классиковъ. Хотя бы—калѣки, карлики Веласкеза или демоническія чудовища Гойи...

Нѣтъ, вопросъ тутъ вовсе не въ красотѣ и уродствѣ. И то, и другое одинаково преображается кистью большого мастера. Статуи грековъ не оттого безконечно художественны, что въ нихъ воплотился ‚идеалъ тѣлесной красоты'. Иначе, мы не могли бы любоваться, такъ же искренно и благоговѣйно, статуями хотя бы Египтянъ—несомнѣнно ‚уродливыхъ' съ точки зрѣнія эллинскаго ‚идеала сложенія', однако же—не менѣе восторгающихъ насъ своей изо-

бразительной силой, могучестью силуэта, изысканными соотношеніями массы и линіи. Художественность — вотъ, что вѣчно. Взгляды на красоту человѣка мѣняются; искусство часто подчиняется имъ, но цѣнность художественныхъ произведеній отъ нихъ независима.

Впрочемъ, Моклэръ, ссылаясь на ‚красоту' въ творчествѣ старыхъ мастеровъ, подразумѣваетъ не только ‚гармоничное совершенство', онъ указываетъ на синтетичность изображенія, возвышающую типъ надъ индивидуальными частностями, превращающую ‚наброски съ натуры' въ образы, прекрасные потому, что ими выражаются ‚тысячи человѣческихъ устремленій'. Это — новая постановка проблемы, новый вопросъ, который не надо смѣшивать, какъ дѣлаетъ Моклэръ, съ вопросомъ ‚о красотѣ и уродствѣ'. Между ‚красотой' и ‚синтетичностью' зависимость только кажущаяся. Эллинское обоженіе тѣлесности — синтетично, но такъ же синтетично, напримѣръ, и японское искусство, несмотря на то, что трактовка человѣка въ живописи и скульптурѣ японцевъ совсѣмъ далека отъ идеала ‚гармоничнаго сложенія'. Есть искусство синтетичное и аналитическое, и у каждаго — свои задачи.

Цѣнность синтеза въ живописи (какъ обобщеніе типа) въ сущности — цѣнность не чисто-живописная, а обусловливающая то, что принято называть монументальностью ‚большого искусства' (grand art). Здѣсь мы подходимъ вплотную къ вопросу, съ котораго я началъ. Теперь я формулирую его такъ: если современная живопись, утверждая правду аналитическую (импрессіонизмъ и экспрессіонизмъ), свела изображеніе нагого тѣла къ ‚раздѣтому жанру', отъ котораго ‚футуристы' совѣтуютъ просто на просто отказаться, — значитъ ли это, что намъ, современникамъ, убѣдившимся въ упадкѣ культа наготы, не слѣдуетъ стремиться къ его возрожденію? Несомнѣнно слѣдуетъ, слѣдуетъ во имя grand art — ‚большой живописи', о которой мечтается всѣмъ намъ, — ибо нагота человѣка представляетъ и для насъ, и для современной живописи, основу всякаго синтеза, вдохновеннаго стиля, монументальной идеализаціи.

При такой постановкѣ вопроса нѣсколько непродуманныя утвержденія Моклэра относительно ‚красоты и уродства' пріобрѣтаютъ новый смыслъ. Да, европейское искусство во всѣ цвѣтущія эпохи синтеза и монументализма (что, конечно, не мѣшало и аналитическимъ достиженіямъ) — ставило въ центрѣ тяготѣнія человѣка; оно было антропоцентрично. Да, въ современной живописи человѣкъ постепенно уступилъ мѣсто вещамъ и пейзажу, и для того, чтобы вернуть ее на путь grand art'a, надо возродить культъ человѣка, культъ синтетической, идеализованной наготы. Но это представляется мнѣ вовсе не какъ —

возвратъ къ ‚высшей чистотѣ формъ', а какъ созданіе высшей экспрессивности новаго обобщеннаго типа и какъ новая мечта о человѣческомъ тѣлѣ, вдохновляющая новую монументальность искусства.

. . . . .

Еще десять лѣтъ назадъ Максъ Клингеръ, въ своей замѣчательной книгѣ ‚Malerei und Zeichnung', напомнилъ намъ, что ‚человѣческая нагота—зерно всякаго большого искусства'. Говоря такъ, конечно и онъ подразумѣвалъ не наготу ‚этюда съ натуры' или ‚раздѣтаго жанра', къ чему, въ большинствѣ случаевъ, сводятся голыя фигуры на современныхъ выставкахъ, но наготу Мужчины и Женщины, Тѣло Человѣка—какъ исходную точку для творческаго воплощенія жизни, какъ прототипъ всякой пластической и монументальной формы. Лишь подойдя къ вопросу съ этой стороны, мы въ правѣ говорить и о той связи, какая существуетъ между стремленіемъ искусства къ наготѣ и понятіями ‚красота и уродство'. Дѣйствительно, если можно игнорировать эти понятія въ живописи изобразительной (будь то портретъ, бытовой или иной жанръ, этюдъ тѣла и т. д.), если, болѣе того, съ точки зрѣнія чисто-живописной для насъ ‚прекрасное' только означаетъ ‚художественное', а уродство—бездарное, то совсѣмъ иначе разсуждаемъ мы, когда задумываемся о задачахъ живописи синтетической. Въ первомъ случаѣ намъ совершенно безразлично, что изобразилъ художникъ—своего знакомаго въ креслахъ или купающуюся крестьянку, маркизу въ декоративномъ боскетѣ или прачку, горбуна или Венеру, человѣка, животное, пейзажъ, intérieur или nature morte; во всемъ—мы одинаковы восхищаемся силой изобразительности, характеромъ, красками, совершенствомъ композиціи, рисунка, фактуры, и не ищемъ ничего другого. Во второмъ случаѣ, кромѣ всего этого, мы хотимъ еще бо̀льшаго, мы ищемъ какихъ то нормъ, какихъ то геніальныхъ каноновъ; въ изображеніи человѣка мы не удовлетворяемся уже одною характерностью, всякое уродство—какъ случайное отклоненіе, какъ индивидуальная аномалія, какъ натуралистическая или эпизодическая подробность—теряетъ смыслъ, и прекраснымъ мы начинаемъ называть не только художественность (въ тѣсномъ смыслѣ), но—то обобщеніе, ту идеализацію, тотъ синтезъ, стиль Тѣла, которымъ создается эстетическая норма. Эта красота—конечно не ‚гармоническое совершенство всѣхъ членовъ, блескъ кожи' и т. д., какъ утверждаетъ Моклэръ, смѣшивая красоту творческаго обобщенія съ чисто-житейскимъ понятіемъ о ‚красивой женщинѣ' и ‚красивомъ мужчинѣ'. Эта красота часто бываетъ чудовищной—какъ чудовищны тѣла египетскихъ истукановъ или



Морисъ Денисъ. *„Пляжъ".*



Пювисъ де Шаванъ. *Декоративное панно.*

тѣла Микеланджело. Постичь разницу между уродливымъ и прекрасно-чудовищнымъ—значить понять самое трудное въ этомъ трудномъ вопросѣ.

Итакъ, синтетическая живопись устремляется къ прекрасному человѣку, къ прекрасной наготѣ его, прекрасной—въ широкомъ, художественномъ значеніи слова. Этому учитъ насъ вся исторія искусства; гадая о будущемъ, углубляясь въ задачи современнаго творчества, мы не можемъ не считаться съ нею. Новая живопись—выросла изъ тѣхъ же корней европейской культуры, какъ живопись XVIII вѣка или XVI-го. Эти корни—древнее арійское язычество, воплотившееся впервые въ красоту изумительно-мощную, чудовищно-грозную, на зарѣ всѣхъ цивилизацій, въ Египтѣ,—претворенное затѣмъ богочеловѣческой мечтой грековъ въ красоту лучезарной тѣлесности и пантеистической духовности, затѣмъ—углубленное христіанствомъ, впитавшимъ въ себя всю мистику восточныхъ и сѣверныхъ варваровъ, до красоты аскетическихъ и богоборческихъ экстазовъ, въ средніе вѣка, и—вновь обрѣтшее, съ Ренессансомъ, утраченную было традицію эллинской красоты. Измельчавшее, обезкрыленное, обмѣщанившее искусство XIX-го вѣка дошло до явнаго вырожденія подъ вліяніемъ той соціальной перестройки, той побѣды демократическаго варварства, благодаря которой руководство художественнымъ вкусомъ перешло отъ авторитетнаго меньшинства къ буржуазной толпѣ, отъ избранныхъ—къ ‚избирателямъ'. Но это новое варварство должно было подчиниться древней европейской культурѣ, и завѣты Ренессанса понемногу ожили снова, въ лицѣ художниковъ, заговорившихъ опять на языкѣ красокъ, линій и массъ—свободно и красиво, какъ давно не говорили, несмотря на грубыя издѣвательства слѣпого большинства и на удручающіе успѣхи механической цивилизаціи. Мы знаемъ исторію этой ‚борьбы за новое искусство'. Чтобы вернуть живописи утраченныя ею цѣнности, чтобы излечить ее отъ антихудожественности, отъ мѣщанскаго идеологизма и духовной нищеты, отъ безкрасочной и безформенной ремесленности, отъ шаблона и всякой скверны,—художникамъ-реформаторамъ пришлось какъ бы все ‚начать сначала'; надо было найти краски, найти рисунокъ, найти забытое благородство тона, композиціи, найти акцентъ личности, найти все самое элементарное, отстранивъ отъ себя болѣе общія, болѣе сложныя и болѣе о к о н ч а т е л ь н ы я задачи. Понятно, что живопись XIX—XX вѣка стала по преимуществу аналитической и раскололась на сотни разрозненныхъ ‚индивидуальностей', для которыхъ искусство стало личнымъ дѣломъ, а не общимъ монументальнымъ строительствомъ. Понятно, что въ этихъ условіяхъ не могъ развиться и культъ наготы, не могло вдохновить искусство то тѣлесно-духовное, богочеловѣческое начало, которое одно можетъ дать ему

силу синтетическаго очарованія. Но старые корни—по прежнему живы и должны при благопріятныхъ условіяхъ, дать новые побѣги. Прямыми наслѣдниками эллиновъ мы остались и донынѣ. Никакому американизму и ‚футуризму' не погасить священнаго огня, зажженнаго когда то на алтаряхъ Аполлона и освѣщающаго всѣ пути художественныхъ достиженій. Культъ наготы воскреснетъ, онъ уже воскресаетъ. Мы—духовныя дѣти поколѣній, для которыхъ все въ искусствѣ начиналось и кончалось человѣкомъ. Развѣ не въ этомъ—смыслъ всего западно-европейскаго гуманизма? Развѣ въ искусствѣ грековъ, понятомъ нами теперь несравненно тоньше и полнѣе, чѣмъ понимали прежде, не все—тѣлесно и духовно, не все—человѣчно? Въ древней Элладѣ даже основы архитектурныхъ стилей являлись только развитіемъ идеи Человѣка, идеи мужскаго и женскаго начала. Не оттого ли такъ жива, такъ органична эта архитектура, равной которой не возникало никогда?.. Впрочемъ, такъ же ‚человѣчна' и готика, несмотря на мертвый схематизмъ креста, ставшаго основой христіанскаго зодчества. Именно теперь мы начинаемъ понимать все величіе мастеровъ средневѣковья—дивную мощь безыменныхъ скульпторовъ XII—XIV столѣтій, украшавшихъ вдохновенно соборы Франціи и Германіи каменными тѣлами святыхъ, мучениковъ и библейскихъ героевъ. Мы начинаемъ понимать, что никогда не прекращалась (а только прерывалась на краткіе періоды) традиція эллинскаго обоженія тѣла. Я вовсе не хочу сказать этимъ, какъ дѣлали столько разъ профессора классическихъ искусствъ, что ‚греческій идеалъ'—вѣчная норма. Совсѣмъ напротивъ. Я увѣренъ, что самое понятіе о греческомъ идеалѣ, какъ о чемъ-то разъ навсегда найденномъ (даже по отношенію къ греческому искусству),—понятіе чисто-фиктивное. Нѣтъ идеала ‚эллинской' красоты,—есть стремленіе къ непрерывнымъ, всегда безконечно новымъ воплощеніямъ Человѣка въ монументальное обобщеніе, есть—рядъ вдохновенныхъ каноновъ, отъ архаическаго (VI и VII вѣковъ) и до Пергамскаго и Родосскаго. И такой же геніальный канонъ—готическій гигантъ на вышкѣ стрѣльчатаго собора, гдѣ-нибудь въ Амьенѣ или Шартрѣ. Создастъ ли современное искусство свой канонъ, свой монументальный образъ человѣка, который будетъ нагимъ, потому что будетъ не изображающимъ искусствомъ, а символическимъ?

. . . . . .

Современная живопись еще очень далека отъ осуществленія этой мечты. Большинство французскихъ художниковъ настоящаго времени (дающихъ ‚тонъ' современной живописи), повидимому, довольно чужды ей; въ изображеніи нагого тѣла они ограничиваются блестящимъ живописнымъ мастерствомъ и техниче-

скими исканіями. Отсюда—справедливыя жалобы Моклэра на упадокъ культа наготы. Но было бы несправедливо не отмѣтить и среди художественныхъ теченій современности смутнаго пока, но все же дѣйственнаго устремленія къ возрожденію Тѣла. Въ Парижѣ еще такъ недавно творилъ великій Пювисъ де Шаваннъ, воскрешая тѣлесныя традиціи ранняго Ренессанса и, отчасти, французскаго классицизма, чтобы украшать свѣтлыми фресковыми гармоніями стѣны и плафоны современныхъ дворцовъ науки и гражданственности. О немъ какъ будто забылъ Моклэръ. Впрочемъ, у Пювиса прямыхъ послѣдователей не оказалось. Въ его искусствѣ слишкомъ много историческихъ реминисценцій; оно не могло быть принято, какъ откровеніе новаго канона. Синтезъ Пювиса черезчуръ отвлеченный. Своимъ творчествомъ онъ воплотилъ внѣжизненную грезу—видѣнія райскія одинокой мысли, замкнувшейся въ себѣ. Другой мастеръ декоративныхъ панно, влюбленный въ мистическую плоть Морисъ Дени, достигаетъ иногда подлинной синтетичности нагого силуэта, хотя его композиціи кажутся нѣсколько приторно-надуманными и въ нихъ тоже преобладаетъ нѣжный ретроспективизмъ. Воллоттонъ въ своихъ nus добивается великолѣпной скульптурности рисунка, но ему не достаетъ красокъ, и его отношеніе къ тѣлу остается все-таки, по существу, натуралистическимъ. Болѣе подлинной силой монументальнаго выраженія вѣетъ, конечно, отъ странныхъ ‚женщинъ‘ Гогэна, въ которыхъ такъ волшебно сочетается экзотическое варварство съ мечтою о новомъ примитивизмѣ.

Изъ скульпторовъ—отъ Гогэна исходитъ Майоль, обобщающій женское тѣло въ мягкія созвучія формъ,—Майоль, отвергшій страстную напряженность Родэновскихъ движеній, Родэновскихъ торсовъ и судорожно сжатыхъ рукъ, пульсирующихъ горячей земной кровью,—во имя спокойныхъ мелодій тѣла, чарующихъ, какъ молитвы. Еще большой скульпторъ, Бурделль, слѣдуетъ въ своихъ работахъ забытой традиціи готическаго ваянія. Въ Бельгіи, послѣ Менье, околдовавшаго классической синтетичностью мускулистыя тѣла рабочихъ изъ шахтъ и заводовъ,—поетъ свою пѣснь объ отроческомъ тѣлѣ мечтательный Жоржъ Миннъ, и его услышали, по ту сторону Рейна, художники, стремящіеся въ пластикѣ къ архитектурному монументализму, къ декоративной статикѣ египетскихъ ваяній. Метцнеръ создаетъ школу глубоко продуманнаго скульптурнаго стилизма, и Германія, увлеченная художественнымъ строительствомъ и всѣми видами прикладного искусства, подпадаетъ подъ вліяніе его торжественно-странныхъ фигуръ изъ мрамора, гранита и темнаго дерева. Я отмѣчу еще изъ скульпторовъ—Ледерера, Лукша, Ташнера, Гана и швейцарца Галлера (близко стоящаго къ Майолю).

Въ современной нѣмецкой живописи ,проблема тѣла' выражена очень слабо. Ни итальянствующій Беклинъ, волнующій поэтъ, но всегда искусственный, манерный колористъ и рисовальщикъ, ни Клингеръ, блестящій теоретикъ, даровитый скульпторъ и плохой живописецъ, ни язычникъ-Штукъ, влюбленный въ тѣло баварскихъ гречанокъ и въ мускулы баварцевъ-кентавровъ и сатировъ, ни сомнительные оргіасты плоти, какъ Коринтъ и Слефогтъ, ни натуралисты, какъ Цвинчеръ,—несмотря на изобразительную силу нѣкоторыхъ работъ,—не убѣждаютъ насъ въ томъ, что германской живописи суждено ,открыть пути' для новаго прославленія человѣческой наготы. Ближе всѣхъ къ геніальному синтезу—Ходлеръ. Съ его творчествомъ читателей ,Аполлона' познакомитъ подробно отдѣльная статья. Я только называю его, въ заключеніе этого бѣглаго очерка, цѣль котораго—служить введеніемъ къ болѣе детальному изслѣдованію проблемы тѣла во французскомъ искусствѣ.

Выясненіе этой проблемы, мнѣ кажется, представляетъ не только глубокій психологическій интересъ, но самую насущную изъ задачъ современной эстетики. Отъ рѣшенія ея зависитъ дальнѣйшая судьба синтетическаго творчества, а безъ синтеза нѣтъ grand art'a, нѣтъ всенародной, окончательной красоты. Когда изъ уединенныхъ мастерскихъ, пресытившись индивидуалистическими исканіями, художники выйдутъ на вольный просторъ ,большого искусства', доступнаго благоговѣющей толпѣ; когда выставки-базары снова замѣнятся стройными храмами, и сіяющими фресками покроются ихъ стѣны; когда искусство снова найдетъ свое высшее аполлоническое оправданіе—быть сліяннымъ со всею жизнью, со всѣми трепетами человѣческихъ надеждъ и мукъ,—тогда на вершинахъ его опять воцарится Человѣкъ, и хмурые рабы Города будутъ пѣть гимны, какъ древніе цари.

Вмѣстѣ съ ростомъ монументальной живописи долженъ воскреснуть культъ тѣла. Только въ культѣ тѣла раскрывается истинная духовность живописи. Свято—тѣло. Боги дали его людямъ, чтобы прекрасными подобіями его любовался и наслаждался человѣкъ. Творя красоту, тѣломъ молимся мы и молимся о тѣлѣ. Тѣло развѣ не воплощенный духъ? Изгоняя идеализованную наготу, живопись теряетъ душу—свою святую, языческую, тѣлесную душу, потому что другой души нѣтъ. Those who see any difference between soul and body have neither.

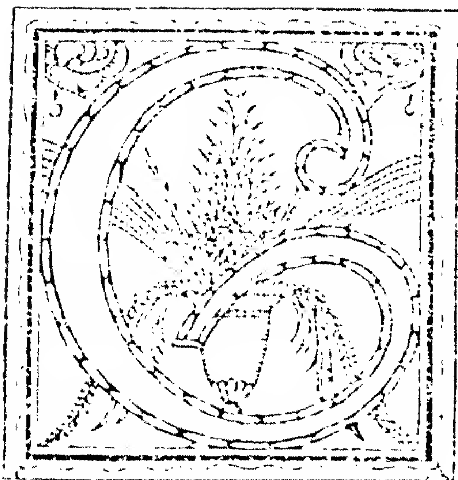


Руссель (Roussel). *„Древній мотивъ".*



Боннаръ (P. Bonnard). *Nu.*

НАГОТА — ВО ФРАНЦУЗСКОМЪ ИСКУССТВѢ



О ВРЕМЕНЪ Глѣба Успенскаго, посѣтившаго въ 71 году парижскій Салонъ и увидѣвшаго тамъ ‚Истину‘ и ‚Справедливость‘ въ видѣ женскихъ тѣлъ, въ нашей такъ называемой большой публикѣ укоренилось нѣсколько презрительное воззрѣніе на французское искусство, какъ на ‚голое‘ искусство par excellence. И дѣйствительно, ни въ одной странѣ, послѣ Праксителевой Греціи и Италіи эпохи Возрожденія, не было такого тяготѣнія къ обнаженію моделей, такого разлива ‚тѣлесной‘ живописи, какъ въ современной Франціи. Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно посѣтить парижскіе салоны, гдѣ ‚nu‘ доминируетъ надъ всѣми другими жанрами искусства, или взглянуть на ежегодно выходящіе альбомы ‚Le nu aux Salons‘ и цѣлыя серіи открытыхъ писемъ, разносящія по всему свѣту идеалы ‚салонной‘ французской наготы. О господствѣ спроса на ‚nu‘ можно судить и по тому, полному трагизма, факту, что и великій крестьянинъ французской живописи, Франсуа Милле, въ первые годы своей творческой Одиссеи принужденъ былъ подъ Дамокловымъ мечомъ бѣдности изготовлять купающихся нимфъ, пока голосъ эстетической совѣсти не заставилъ его стать поэтомъ тружениць Земли...

Но подобно тому, какъ существуютъ два искусства,—одно, академическое, оффиціальное и мертворожденное, и другое, подлинное, вѣчно ищущее и развивающееся, такъ существуютъ и двѣ категоріи nu: одна — расчитанная на пошлые вкусы даннаго момента, другая — расчитанная на будущее. И на ряду съ академическимъ nu разныхъ Бугро, Кабанеля, Эннера, Каролюсъ Дюрана и Рошгроса, основаннымъ на догматическомъ идеалѣ Ecole des Beaux Arts, на фетишѣ ‚абсолютной красоты‘ школьнаго канона, есть другое nu— тѣхъ подлинныхъ мастеровъ, которые, быть можетъ, никогда не печатались на открытыхъ письмахъ, но зато записаны на скрижаляхъ міроваго искусства,— nu живое и эволюціонирующее. Только объ этихъ мастерахъ, объ этихъ послѣдовательныхъ преображеніяхъ наготы мы и хотимъ сказать въ бѣглыхъ строкахъ настоящей статьи.

Но прежде чѣмъ перейти къ современнымъ достиженіямъ въ области nu, мы не можемъ не окинуть взоромъ историческихъ судебъ изображенія тѣла,—это послужитъ намъ нѣкоторой путеводной звѣздой среди бурныхъ теченій современности. Нѣтъ сомнѣнія, что изъ всѣхъ художественныхъ жанровъ (пейзажа, портрета, быта), nu едва ли не болѣе всѣхъ другихъ органически слито съ условіями данной матеріально-духовной среды. Капризно—то обнажалъ, то укутывалъ человѣческое тѣло передъ очами искусства геній исторіи, но подъ этой капризностью таилась великая закономѣрность. Не случайно оставило намъ египетское искусство полузакутанныя зыбкою матеріей женскія фигуры, не явивъ полной наготы,—таковы были климатическія и религіозныя велѣнія Нильской долины. Не случайно нагая красота стала базисомъ монументальнаго искусства Эллады съ ея нѣжащимъ климатомъ и радостной чувственностью, неутолившейся бѣлымъ мраморомъ и создавшей полихромную скульптуру и нѣжныя танагрскія статуэтки, съ ея олимпійскими играми и элевзинскими празднествами, во время которыхъ однажды купавшаяся передъ народомъ куртизанка Фрина вдохновила Праксителя изваять нагую Афродиту. Не случайно божественная Венера уступила мѣсто божественной Матери, культъ атлетической наготы смѣнился культомъ изможденнаго тѣла Страдальца—въ лонѣ христіанской церкви, и казалось, съ закатомъ античнаго міра навѣки увяло чувство прекрасной плоти. Но, преодолѣвъ анаѳемы Саванароллы, оно вновь зацвѣло въ садахъ итальянскаго гуманизма въ картинахъ Синьорелли, Ботичелли, Джорджоне, Тиціана. Этотъ новый Ренессансъ наготы не былъ мертвой реставраціей античнаго—онъ былъ живымъ плодомъ языческой жизнерадостности, которая ликовала во дворцѣ Медичи и въ пышной Венеціи и которой не было мѣста въ строгомъ Версалѣ Людовика XIV-го. Le Grand Siècle, этотъ вѣкъ величественныхъ портретовъ, чопорный и чуждый наготы, забывшій о тѣлесно-натуралистической традиціи французской готики, оставилъ намъ лишь оторванную отъ жизни и искусственно насажденную наготу Пуссэна, который привезъ своихъ Сабинянокъ и Вакханокъ въ Версаль изъ Италіи. Но въ фривольномъ XVIII столѣтіи нагота снова сближается съ жизнью, снова бьетъ ‚Фонтанъ любви‘, и знатныя маркизы позируютъ для Діанъ и Венеръ. И посмотрите на nu Бушэ и Фрагонара: это не стройныя и пѣнпорожденныя Афродиты, а—‚вялыя лѣнивицы, затерявшіяся въ пѣнѣ кружевъ и бѣлья‘ (Гонкуры), типичныя jolies femmes du XVIII-e,—пикантное и граціозное déshabillé, которому нужна не величавая фреска, а интимная гравюра или игривыя арабески въ помпейскомъ стилѣ...

Но вмѣстѣ съ нарожденіемъ третьяго сословія появились и мѣщанскіе Тар-

тюфы, доказывавшіе безполезность и безнравственность наготы, какъ самодовлѣющей темы искусства. ‚Этотъ человѣкъ беретъ въ руки кисть лишь для того, чтобы показать голое тѣло... Я не прочь посмотрѣть на него, но не люблю, когда мнѣ его показываютъ‘,—писалъ Дидроо Бушэ, и въ этихъ словахъ прозвучала первая и полная ханжества угроза, которую буржуазный XIX вѣкъ сказалъ наготѣ человѣческаго тѣла, отнынѣ ставшей анахронизмомъ. Для нея не было мѣста въ мѣщанскихъ intérieur'ахъ Греза и Шардена. Однако, обществу, вообразившему себя прямымъ преемникомъ античной свободы, нельзя было обойтись безъ возстановленія античнаго культа тѣла, и классицизмъ возвѣщаетъ снова воцареніе въ искусствѣ наготы. Когда Давидъ задумалъ картину ‚Вмѣшательство Сабинянокъ въ борьбу между Римлянами и Сабинянами‘, многія высокопоставленныя дамы, движимыя героическими чувствами, просили о чести позировать ему для жены Ромула и, подражая примѣру античныхъ женщинъ, предстали передъ нимъ обнаженными—на конкурсѣ. Но хотя Давидъ и писалъ жену Ромула съ madame de Béllegarde, а его великій ученикъ Энгръ изображалъ восточныхъ Одалисокъ, но ни современности, ни востока не было въ ихъ тѣлахъ — то была греко-римская нагота черезъ Пуссэна и Рафаэля, которая и стала отнынѣ оффиціальнымъ канономъ Академіи и борьба съ которой опредѣлила и окрылила собой всѣ французскія художественныя теченія новаго времени. Такъ, прекрасное эллинское тѣло, нѣкогда открывшее искусству новый божественный міръ гармоніи, волею исторіи само стало (до извѣстнаго момента—о чемъ ниже) тормазомъ дальнѣйшаго художественнаго постиженія наготы...

. . . . . .

Итакъ, борьба за утвержденіе современнаго пониманія наготы: такова была проблема, стоявшая передъ новымъ французскимъ искусствомъ, въ области nu. Двойственнымъ рисуется намъ отношеніе къ этой проблемѣ романтизма, который первый занесъ копье противъ культа классическаго тѣла. Поскольку живопись Делакруа была устремленіемъ отъ Эллады къ Среднимъ Вѣкамъ, она не внесла ничего новаго въ концепцію наготы, кромѣ нѣкотораго романтическаго динамизма (грѣшники въ ‚Дантовскомъ Аду‘). Но, съ другой стороны, Делакруа, какъ первый французскій колористъ, плѣнившійся яркими чарами Востока и воздушными красками Тэрнера, является предтечей того чисто живописнаго воспріятія наготы, которое впослѣдствіи восторжествовало въ импрессіонизмѣ. Въ самомъ дѣлѣ, если для Энгра вся тѣлѣсная красота исчерпывалась строгой четкостью рисунка и общей слоновой

матовостью кожи—ибо въ цвѣтѣ онъ видѣлъ quantité negligeable, то въ „Дневникѣ" Делакруа мы встрѣчаемъ записи чисто красочныхъ впечатлѣній наготы, чисто хроматическаго анализа ея переливнаго колорита *). Въ художественномъ сознаніи Делакруа нагота впервые мыслится, какъ осіянное солнцемъ красочное пятно. Но если самому Делакруа не пришлось воплотить это открытіе въ своей оріенталистской живописи, то за то этотъ взглядъ на наготу, какъ на красочное видѣніе воздуха, не имѣющее своего имманентнаго колорита, но играющее всѣми цвѣтами радуги среди plein-air'a, легъ въ основу „импрессіонизма",—не даромъ многіе импрессіонисты ведутъ свое начало отъ Делакруа. Такимъ образомъ, нагота, возведенная Давидомъ на пьедесталъ высокихъ идей, стала у импрессіонистовъ безыдейнымъ и развеществленнымъ, лишь живописно постигаемымъ, элементомъ эмпирическаго міра. Въ колористической реабилитаціи nu и заключался историческій смыслъ „Завтрака на травѣ" Эдуара Манэ. Впрочемъ, послѣдній, развивая красочную гамму Веласкеза, почти не пошелъ дальше сопоставленія тѣла, какъ свѣтлаго пятна, съ окружающими сѣрыми и черными пятнами фона. Гораздо интереснѣе для нашей темы Поль Ренуаръ, авторъ безчисленной серіи „купальщицъ". Принято говорить, что онѣ являются продолженіемъ французской традиціи XVIII вѣка: это вѣрно, поскольку Ренуаровскія женщины, такъ же, какъ женщины Бушэ и Фрагонара, полны чисто французскаго, внѣшняго сладострастія и чужды той мистической чувственности, которая начиная съ Кранаха характеризуетъ германскіе nu (Беклинъ, Марэ, Штукъ, Клингеръ). Но между Ренуаромъ и живописцами XVIII вѣка глубокая пропасть—и не только потому что его „купальщицы" — лишь вульгаризованный типъ сладострастницы эпохи рококо. Нѣтъ, эта пропасть—отъ различій художественнаго воспріятія. Ренуаръ переноситъ женскую наготу изъ будуара, гдѣ она была окружена mille petits riens, на лоно цвѣтущей природы, подъ синія тѣни листвы, и его златоволосыя женщины сами кажутся сіяющими пучками солнечныхъ лучей, рдяными отблесками томнаго лѣтняго дня. И, несмотря на полнокровную пухлость Ренуаровскихъ nus, въ нихъ не угадывается алая кровь Рубенсовскихъ тѣлъ, и кажется, что онѣ непремѣнно угаснутъ съ закатомъ, сольются съ сапфирами ночи, развѣятся золотыми молекулами въ воздухѣ... Но еще дальше въ смыслѣ дематеріализаціи человѣческаго тѣла пошли нео-импрессіонисты

---

*) „Дайте мнѣ уличную грязь, и я сдѣлаю изъ нея женское тѣло прекраснѣйшаго цвѣта". — этой парадоксальной фразой, брошенной въ „Дневникѣ", Делакруа хотѣлъ сказать, что тѣло не имѣетъ своего абсолютнаго цвѣта и что сила красокъ зависитъ вообще отъ ихъ взаимнаго контраста, отъ ихъ взаимнаго сосѣдства...

(или — ‚пуэнтиллисты‘), эти самозабвенные солнцепоклонники. Если въ наготѣ Ренаура есть все же нѣчто пантеистическое, растительное, то nus пуэнтиллистовъ — лишь безтѣлесный миражъ, искрометный фонтанъ, переливающійся мозаикой спектральныхъ тоновъ, то заглушенныхъ, какъ жемчужная розсыпь — у Сёра, то сверкающихъ какъ радужная пыль — у Синьяка, Ванъ-Риссельберга и Кросса. Эта холодная и безчувственная живопись (которую, несмотря на ея фактическое существованіе, можно считать теоретически уже превзойденной) довела до крайняго логическаго предѣла принципъ чисто живописнаго постиженія наготы и вмѣстѣ съ тѣмъ выявила его художественную недостаточность. Правда, открытіе импрессіонистами въ человѣческомъ тѣлѣ цвѣтовой гармоніи, претворяющей въ своей зеркальности всю многоцвѣтность міра, было великимъ и плодоноснымъ откровеніемъ научнаго духа XIX вѣка, какъ бы дополнившимъ собой то открытіе линейной гармоніи тѣла, которое сдѣлали греческіе ваятели. Но если эллинскіе художники были еще слѣпы ко многимъ цвѣтамъ, то французскіе живописцы прозрѣли слишкомъ поздно или слишкомъ рано, — тогда, когда чувство прекрасной наготы было уже утрачено. Утрачено художниками, низведшими тѣло на степень предлога для красочныхъ экспериментовъ. Утрачено публикой, гнѣвно оскорбившейся ‚Завтракомъ на травѣ‘ Эдуара Манэ, гдѣ женская нагота не только не выражала великихъ максимъ, какъ у Давида, но призывно сверкала среди черныхъ сюртуковъ одѣтыхъ мужчинъ, — этимъ сюжетомъ не казавшимся аморальнымъ эпохѣ Джорджоне...

. . . . . .

Да и дѣйствительно, откуда могло взяться чувство самодовлѣющей наготы въ XIX вѣкѣ (съ его позитивнымъ духомъ и научнымъ прогрессомъ), который одной рукой раскрывалъ новыя колористическія богатства человѣческаго тѣла, а другой — все болѣе и болѣе замыкалъ его въ стыдливыя одежды торжествующаго мѣщанства, все болѣе и болѣе уродовалъ его лихорадочнымъ дыханіемъ городскаго труда? Не даромъ, почти на зарѣ этого вѣка великій сатирикъ Домье посмѣялся надъ античной наготой, изобразивъ въ своей серіи ‚Histoire Ancienne‘ прекрасную Елену и Сафо въ греческихъ плащахъ, но съ уродливымъ тѣломъ современности. Не даромъ въ серединѣ того-же столѣтія геніальный Бодлэръ, въ своей статьѣ о Гюисѣ, доказывалъ, исходя изъ того, что ‚каждый вѣкъ имѣетъ свою собственную грацію‘, что красота нашего времени заключается не въ естественной наготѣ тѣла, испорченнаго цивилизаціей, а въ ея искусственномъ преображеніи

модой, и въ спеціальной главѣ ‚Eloge du maquillage‘ — славословилъ искуственность женскаго туалета и косметики, подымающихъ женщину **надъ природой**. ‚Мода, говорилъ онъ, должна быть разсматриваема какъ искусное средство преображенія и исправленія природы отъ всего того грубаго, земного и ужаснаго, что приноситъ естественная жизнь‘... *)

Единственнымъ выходомъ изъ этого трагическаго положенія для живописи было — смириться передъ дѣйствительностью и отобразить въ искусствѣ современную структуру наготы, красоту ужаснаго, le beau dans l'horribie, какъ выражался Бодлэръ. Это исканіе **экспрессивной наготы** и составляетъ сущность второй реакціи противъ академическаго классицизма Бугро и Кабанеля. ‚Олимпія‘ Эдуара Манэ, эта fille de Paris, хрупкая и худосочная, какъ чахлый городской цвѣтокъ, эта земная Афродита XIX вѣка, столь возмутившая своей голой правдой жюри Салона 1865 года, — вотъ первое реалистическое ‚nu‘ нашего времени. Но все же Манэ положилъ свою Олимпію въ царственную позу Тиціановской Венеры. Дегасъ идетъ еще дальше. Съ геніальной остротой и **натуралистическимъ паѳосомъ**, какой былъ лишь у примитивовъ, у какого-нибудь Ванъ-Эйка или японца Кіiомитсу, рисуетъ онъ современную упадочную наготу во всей правдѣ ея неуклюжихъ тѣлодвиженій. Посмотрите на Дегасовскіе nus: это не Венеры и Діаны, вывезенныя изъ италіанскихъ музеевъ,—это современныя женщины, нервныя и истеричныя, вялыя и безплодныя, измученныя работой и выкидышами. ‚Ихъ торсы сужены корсетомъ, ихъ груди отвисли, ихъ движенія не свободны и не плавны, ихъ кожа не знаетъ солнца‘, писали мы въ другомъ мѣстѣ **). Дегасовская нагота, это—поистинѣ Бодлэровское le beau dans l'horrible. Эти маленькія ‚Моющіяся‘ и

---

*) Ch. Baudelaire—‚Le Peintre de la vie moderne‘. Славословя Моду, какъ искусственный коррективъ естественнаго уродства тѣла, въ эпоху безобразныхъ широчайшихъ юбокъ Второй Имперіи, Бодлэръ какъ бы предугадалъ современныя robes collantes, искусственно создающія иллюзію стройной наготы...

**) ‚Но если Дегасъ какъ рисовальщикъ остается безсердечнымъ аналитикомъ, зато какъ колористъ онъ является визіонеромъ и романтикомъ... Но откуда же черпаетъ художникъ эти лучезарныя краски — развѣ та же современность, изломавшая плавныя линіи женскаго тѣла, не загасила розоваго пламени женской кожи, не изсушила алыхъ розъ женскаго лица? Но Дегасъ—импрессіонистъ: онъ знаетъ, что въ природѣ нѣтъ постоянныхъ цвѣтовъ, нѣтъ цвѣта тѣла. Онъ знаетъ, что цвѣта предметовъ измѣняются въ зависимости отъ окружающей ихъ среды, и вотъ онъ окружаетъ свои худосочныя женскія тѣла яркими тканями и заставляетъ блѣдно-тусклое зеркало ихъ кожи играть тысячью оттѣнковъ, пылать рдяными отблесками алыхъ занавѣсокъ‘... Этотъ пріемъ Дегаса—чрезвычайно любопытное сочетаніе иллюзорности ренуаровскаго, чисто красочнаго воспріятія наготы—съ правдой ея линейнаго постиженія...

‚Причесывающіяся' женщины Дегаса—послѣдній предѣлъ возможнаго развѣнчанія великой наготы прошлаго, низведенной безпощаднымъ насмѣшникомъ съ монументальнаго пьедестала Всенародной Красоты до четырехъ стѣнъ мѣщанскаго intérieur'a, съ фрески Ренессанса—до крошечной пастели...

Казалось, дальше итти было некуда. Однако, и этотъ предѣлъ былъ превзойденъ дерзостью ищущихъ правды quand même,—сначала Тулузъ-Лотрекомъ, обнажившимъ болѣзненную и вѣющую тлѣномъ разложенія наготу современныхъ Фринъ, въ своихъ полотнахъ и въ своей серіи литографій, носящей такое ужасное заглавіе ‚Elles',—а нынѣ Ванъ-Донгеномъ, влюбленнымъ въ окрашенное ‚экзотическими' отблесками электрическихъ свѣтовъ трико цирковыхъ наѣздницъ и акробатокъ, въ этотъ современный суррогатъ наготы...

Правда, другіе художники стремятся опоэтизировать Дегасовскую наготу. Таковъ Вюйаръ, этотъ тонкій интимистъ, который, продолжая традицію ‚Олимпіи' Манэ, извлекаетъ изъ убогихъ спаленъ съ черными каминами, бѣлымъ бѣльемъ и розовымъ тѣломъ благородно-серебристую гамму Веласкеза. Таковъ Пьерръ Боннаръ, унаслѣдовавшій отъ художниковъ XVIII вѣка любовь къ женскимъ будуарамъ и женскому туалету. Но какъ далеки его cabinets de toilette, съ ихъ мѣщанскими обоями, отъ пышныхъ святилищъ Фрагонара;—Боннаровскія уборныя это тѣ самыя лабораторіи, гдѣ ‚естественная' красота, столь ненавистная Бодлэру, искусственно преображается, передъ тѣмъ, какъ выйти на улицу... Впрочемъ, Боннаръ не отказывается отъ этой ‚естественной' наготы нашего времени,—онъ ищетъ въ ея анемической вялости чахлое очарованіе опаловыхъ переливовъ, онъ обвѣваетъ ее нѣжнымъ благоуханіемъ чайной розы...

У Феликса Валлоттона мы видимъ иную попытку преодолѣнія Дегасовской наготы,—не чарами задушевнаго лиризма, а олимпійскимъ холодомъ безстрастной монументальности. Боннаровскіе nus, съ ихъ переливно-перистой манерой письма, чужды четкой линіи; тѣла Валлотона—пластичны, словно высѣчены изъ камня. Но неопреодолима сила современности: въ сущности и эти мраморныя тѣла — та же Дегасовская, комнатная нагота, но лишь перенесенная изъ тѣсныхъ intérieurs'овъ на пустынные пляжи и облагороженная скромно-строгимъ колоритомъ Энгра. Ренуаръ явилъ примѣръ чисто живописнаго воплощенія наготы,—Валлоттонъ хочетъ дать ея пластическій синтезъ, къ которому краски служатъ, въ сущности, лишь случайнымъ приложеніемъ *). Его живо-

---

*) Нѣчто среднее между импрессіонистами и Валлоттономъ представляютъ собой nus Ш. Герэна (этого художника, стоящаго нѣсколько въ сторонѣ отъ современныхъ исканій) съ ихъ строгимъ рисункомъ и сочными красками. Герэнъ сочетаетъ въ себѣ галантность Ватто, реализмъ Шардэна и яркость Ренуара: его живопись—женственная, но не сильная.

пись, какъ намъ уже приходилось указывать вскользь, представляетъ собой своеобразное сочетаніе модернизма съ классицизмомъ, своеобразное преображеніе современной реалистической наготы въ наготу монументальную и каноническую. Но не даромъ, несмотря на всю ,классическую' строгость и олимпійское спокойствіе Валлоттоновскаго рисунка, за его картинами всегда чувствуется какая то карикатура—(какъ, напримѣръ, въ этой обнаженной дамѣ съ ея модной прической и тучной спиной): ибо, изображая Дегасовскія тѣла ,à travers Ingres', Валлоттонъ принципіально смѣшиваетъ двѣ стихіи художества — малую и большую, экспрессивно-аналитическую живопись и монументальное искусство фрески и статуи.
Художественно-анатомическія открытія Дегаса, Тулузъ-Лотрека и другихъ имѣютъ огромную культурную цѣнность и представляютъ глубокій и жестокій интересъ, но эта современная нагота, эволюція которой еще не достигла своего завершенія, нагота становящаяся, нагота интимной картины, не можетъ быть закрѣплена и отлита въ статистическія формы монументально-декоративнаго искусства. Женщина Дегаса, Тулузъ-Лотрека, Валлоттона и Ванъ-Гога (ни котораго—поистинѣ ,человѣческій документъ') не можетъ украшать стѣны, ибо она тревожитъ и печалитъ глазъ и зажигаетъ смутное чаяніе иной наготы—спокойно-радующей...

. . . . . .

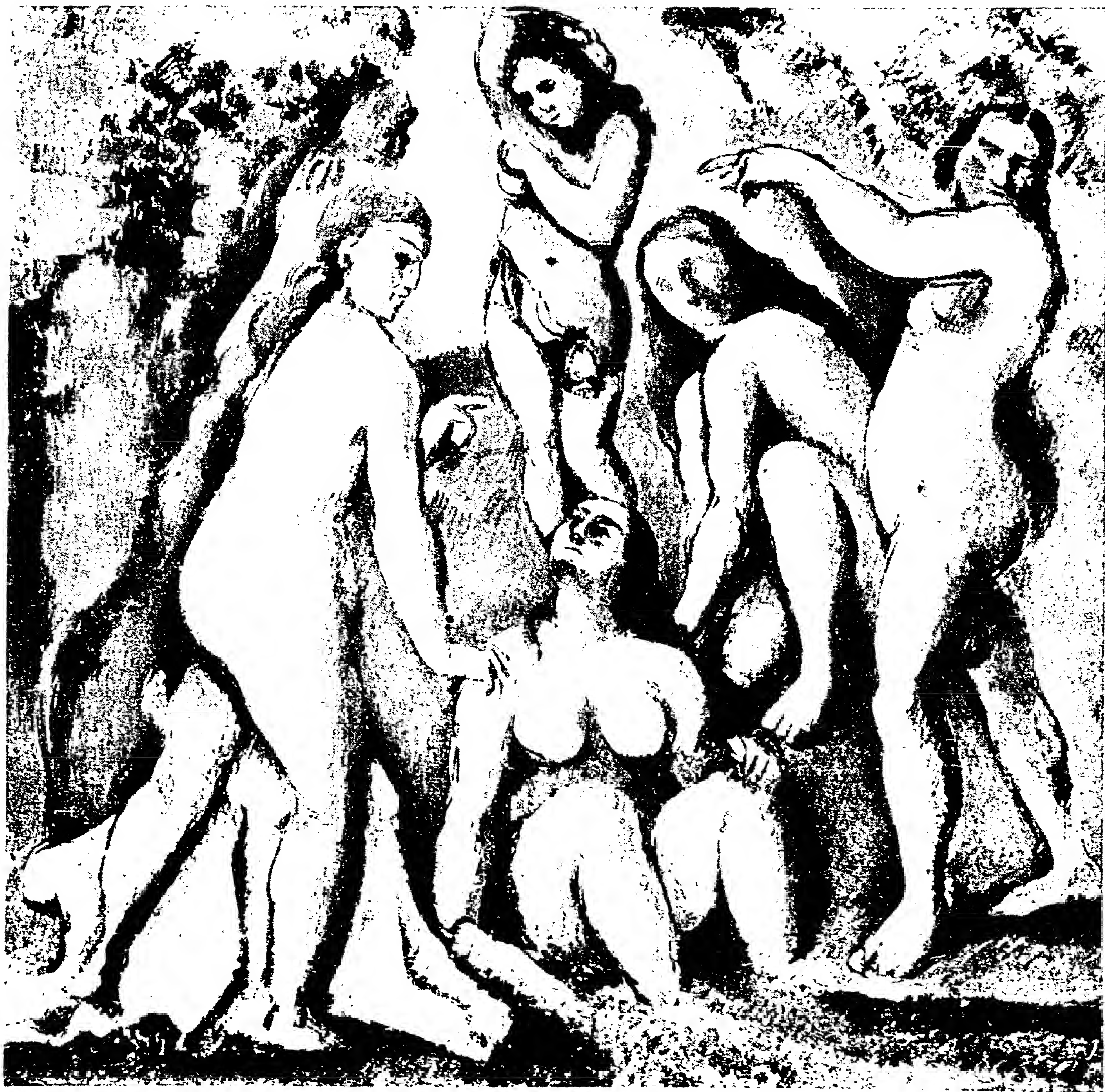
Вотъ почему, поскольку въ новѣйшей французской живописи проявляются монументальныя тяготѣнія,—онѣ идутъ по другому руслу, онѣ уклоняются отъ современности къ искусству прошлаго. Онѣ идутъ путями архаизма, прозрѣвавшимися еще Бодлэромъ, но проложенными Гогэномъ.
Ибо тотъ же самый Бодлэръ, который призывалъ художниковъ отъ уродливой наготы современности къ искусственной магіи современнаго туалета, первый возмечталъ о свѣжей и первобытной наготѣ ,Малабарки' и ,Креолки', воплощающей въ себѣ ,всю пылкость Африки', ,всю томность Азіи'...
И если Дегасъ возвѣстилъ собой реакцію противъ академическихъ nus, то Гогэнъ явился знаменіемъ реакціи противъ Дегаса. Въ поискахъ за новой и здоровой наготой, не изломанной и не изнѣженной городомъ, устремился онъ въ далекую Полинезію и тамъ, на Таити, среди стройнотѣлаго племени Маори, красивѣйшаго изъ всѣхъ туземцевъ Архипелага,—открылъ бронзовую наготу Таитянки. Сначала, въ бретонскій періодъ своего творчества, Гогэнъ былъ околдованъ молитвенной и мрачной красотой бретонскихъ крестьянокъ; отнынѣ, его живопись—радостный гимнъ тѣлеснымъ чарамъ языческой ди-



Шарль Геренъ (Guérin). *„Натурщица“.*
Phot. Druet.



Жоржъ Девалльеръ (Desvallières). *Аллегорія (рисунокъ).*



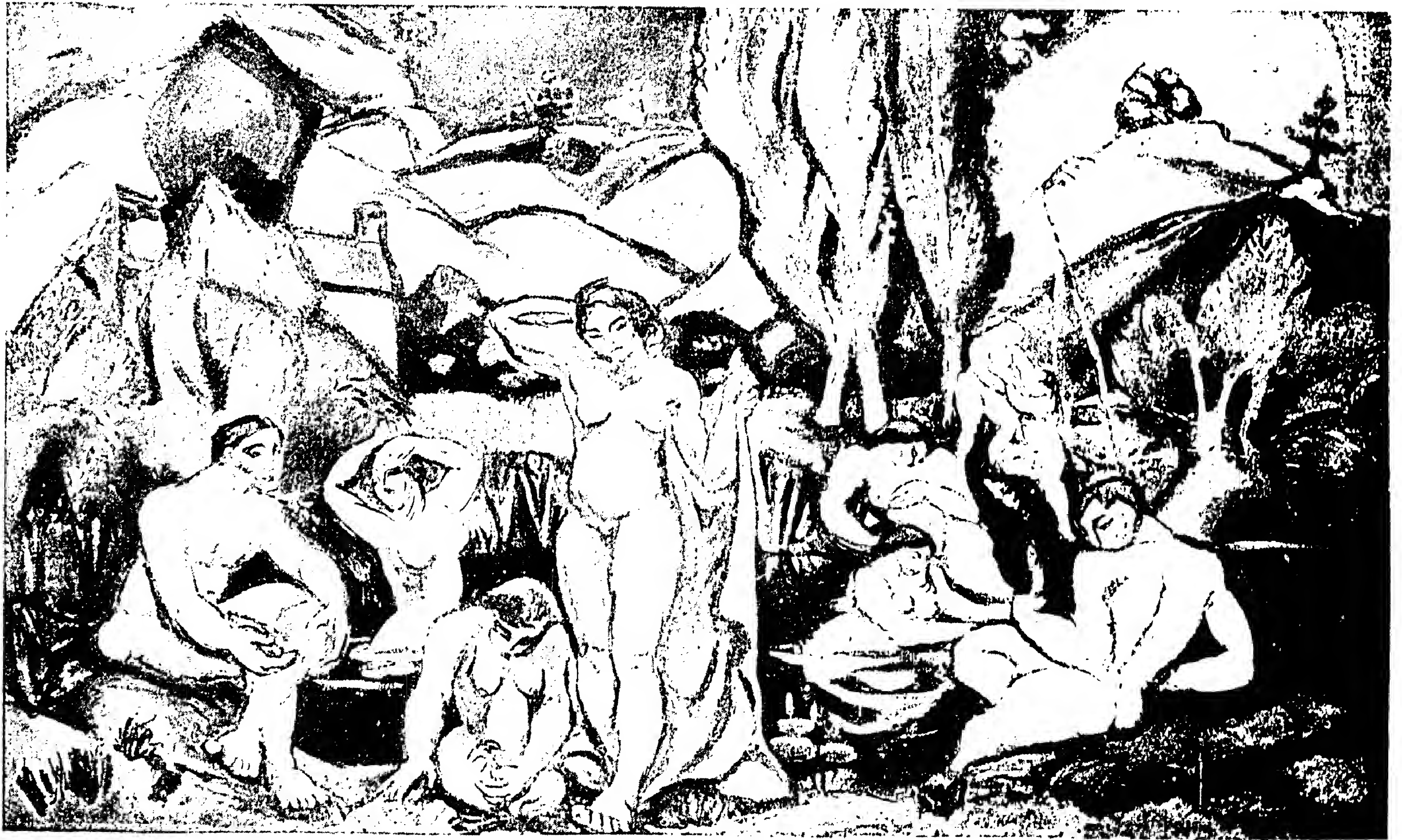
Поль Сезаннъ (Cézanne). *Пять голыхъ женщинъ.*
Phot. Druet.



Эдуаръ Манэ (Manet). *„Купальщицы".*
Phot. Druet.



Шарль Геренъ (Guérin). *Л.*
Phot. Druet.



Отонъ Фрiесъ (Friesz). *Женщины.*
Phot. Druet.



Анри Матиссъ (Matisse). — *Хороводъ.*
Phot. Druet



Огюстъ Родэнъ (Rodin). *„Торсъ" (1910).*
Phot. Druet.

карки. ‚Золотокожая Ева съ могучими и гибкими членами, съ сильными и упруго-гладкими, какъ ліаны, ногами, съ волосами густыми, какъ мохъ, съ устами, цвѣтущими сочнымъ шиповникомъ и двумя спѣлыми плодами на грудяхъ,—золотокожая Ева, царица-дитя и дикарка-богиня подъ пышнымъ балдахиномъ зелени, на вытканномъ травой и листьями коврѣ‘,—такою описываетъ Гогэнъ въ своемъ дневникѣ (Ноа-Ноа) эту туземную ‚Вахинэ‘ (женщина) и такою встаетъ она передъ нами на его полотнахъ, матово-бронзовая съ зелеными отливами и изсиня-черной шевелюрой,—сладострастная, но безгрѣшная, ибо ея нагота—‚по ту сторону добра и зла‘, сладострастная, но безгрѣшная, какъ безгрѣшны звѣри и цвѣты. ‚Ваша цивилизованная Ева дѣлаетъ насъ всѣхъ женоненавистниками; старая же Ева, которая такъ пугаетъ васъ на моихъ картинахъ, улыбается гораздо менѣе опасной улыбкой. Она можетъ стоять передъ нами совершенно обнаженной, между тѣмъ, какъ ваша была бы въ этомъ естественномъ состояніи безстыдной, а если она красива, то къ тому же—источникомъ зла и страданій‘,—писалъ Гогэнъ Стриндбергу въ отвѣтъ на замѣчаніе послѣдняго о томъ, что Гогэновская Вахинэ не пріемлема для современнаго европейца. И въ этихъ словахъ Гогэна прекрасно вылился культурно-идеологическій смыслъ его ‚варварской‘ живописи. Ибо Гогэну дано было воскресить чувство наготы не только въ томъ историческомъ видѣ, въ какомъ оно пылало въ живописи Тиціана и Веронезе, но и въ его изначальной метафизической сущности, и реабилитировать тѣло отъ той подчиненной роли, какую оно играло въ искусствѣ нашего времени. У Луи Давида нагота была служанкою идеи, у Манэ и Ренуара—безтѣлеснымъ красочнымъ ‚пятномъ‘, у Дегаса—патологическимъ документомъ; у Гогэна же она становится центральнымъ пунктомъ картины, какъ въ фокусѣ, концентрирующимъ въ себѣ смыслъ окружающаго и озаряющимъ его знойнымъ золотомъ тѣла. Гогэновскій nu—не красочный миражъ, не колебаніе свѣта; это—органическая и объективно существующая часть природы, ея глубинными соками вспоенный и озлащенный солнцемъ спѣлый плодъ, экзотическая орхидея, развернувшаяся въ экзотическомъ саду. Это мистическій цвѣтокъ, еще не оторвавшійся отъ Матери-Земли, его родившей, и поэтому—такой же темный и мѣдно-красный, какъ она. Вотъ почему Гогэнъ никогда не беретъ nu въ ‚воздушномъ пространствѣ‘, но всегда—въ темной оправѣ пейзажа, въ малахитовой рамѣ природы. Такова, напримѣръ, и эта Таитянка (собств. С. И. Щукина), возлежащая подъ сѣнью экзотическихъ цвѣтеній и вѣющая зноемъ тропическаго дня, эта подлинно-бодлэровская Venus coulée en bronze d'Afrique, могучая, какъ Венера-прародительница, и страстная, какъ Астарта. И не случайно Гогэнъ заставилъ

ее лечь въ позѣ Тиціановской Венеры и ,Олимпіи' Манэ—эта Маорійская Венера также классична, какъ ея старшія сестры. Но она все же ближе къ первой, чѣмъ ко второй. Ибо творчество Гогэна, претворивъ въ себѣ глубочайшія завоеванія импрессіонизма, но преодолѣвъ его поверхностный эскизный духъ, возвращается къ монументальному духу италіанскаго Возрожденія и еще дальше назадъ—къ великой простотѣ архаической Греціи и Египта, что особенно ясно сказалось въ Гогэновской скульптурѣ изъ дерева ,Soyez amoureuses—vous serez mystérieuses'...

Именно въ этой культурности ,варвара'-Гогэна — главное отличіе между его nus и голыми тѣлами великаго Сезанна, вліяніе котораго также чрезвычайно сильно сказалось на концепціи наготы въ современномъ французскомъ искусствѣ.

Геніальный мѣщанинъ, ясновидецъ вещей, Сезаннъ, не чувствовалъ ,вѣчноженственнаго' очарованія пѣннорожденной Афродиты. Посмотрите на землисто-зеленыя сезанновскія тѣла, на эти ,Cinq nus' или ,Sept nus' (одно названіе чего стоитъ!) — передъ вами не мистическіе цвѣты Матери-Земли, какъ у Гогэна, а сама земля, сырая и рыхлая, массивная и плодородная. Если эти грубыя сезанновскія самки могутъ быть сравнимы съ кѣмъ-нибудь,—то только съ низменными и неистовыми Менадами. Если прообразъ ихъ можно встрѣтить въ искусствѣ, то только въ лапидарномъ сине-зеленомъ фаянсѣ среднихъ вѣковъ, который Сезаннъ такъ любилъ изображать въ своихъ nature-morte'ахъ. Здѣсь какое-то совпаденіе въ отношеніи къ женщинѣ у средневѣковыхъ ремесленниковъ и у современнаго провинціала,—къ женщинѣ, какъ къ темной и дьявольской силѣ, какъ къ лишенной души и грубо-тѣлесной стихіи. И дѣйствительно, изъ біографіи Сезанна извѣстно, что этотъ великій нелюдимъ, регулярно посѣщавшій церковную службу, до смѣшного стѣснялся и боялся натурщицъ. Онъ писалъ съ натуры лишь мужскія тѣла, но такъ какъ въ Aix en Provence ихъ нелегко было имѣть, то ему приходилось чаще всего довольствоваться урывочнымъ созерцаніемъ купающихся солдатъ...

Итакъ, Сезанновскіе nus, — nus воображенные, сотворенные изъ ничего. Здѣсь мы подходимъ къ той основной межѣ, которая отдѣляетъ архаизмъ Гогэна отъ ,архаизма' Сезанна вообще. Гогэновская живопись была безсознательнымъ пріобщеніемъ современнаго художника къ архаическимъ школамъ искусства, проникновеніемъ въ готовое искусство дикаря. Живопись Сезанна—архаизмъ одинокаго анархиста, индивидуалистическое и абстрактное ,опрощеніе' природы. Гогэнъ былъ поэтомъ и идеалистомъ примитивизма, Сезаннъ—его математикомъ и матеріалистомъ. Живопись Гогэна чаруетъ декоративной красотою почти плакатныхъ и цвѣтистыхъ пятенъ; живопись Се

занна, варьирующая постоянно одну и ту же красочную гамму, подавляетъ необычайной архитектурностью композиціи, пластичностью объемовъ, логичностью линій. Не даромъ, по словамъ Эмиля Бернара, Сезаннъ любилъ говорить, что всѣ формы внѣшняго міра могутъ быть сведены къ простымъ геометрическимъ фигурамъ, — кругу, конусу, цилиндру: въ его nus, портретахъ и пейзажахъ можно прослѣдить это холодное устремленіе къ пластической, почти архитектурной гармоніи линій и объемовъ...

Изъ этого различія между Гогэномъ и Сезанномъ вытекаетъ и различіе между двумя группами молодыхъ французскихъ художниковъ,—той, которая отправляется отъ Сезанна, абстрактно возводя зданіе новой наготы и той, которая, идя путями Гогэна, ищетъ вдохновенія въ архаизмѣ прошлаго...

‚Мнѣ нужно писать женское тѣло: прежде всего я придаю ему общую грацію и прелесть, но этого мало. Я долженъ сгустить его смыслъ, выявивъ его наиболѣе характерныя линіи... Экспрессія же заключается не въ страсти, вспыхивающей на лицѣ или проявляющейся въ рѣзкомъ движеніи тѣла,— она заключается во всей структурѣ картины: въ мѣстѣ, занимаемомъ тѣлами, въ пустыхъ пространствахъ вокругъ нихъ въ ихъ пропорціяхъ‘,—говоритъ Матиссъ, и эти слова характеризуютъ собою всѣ ‚тѣлесныя‘ исканія молодыхъ французскихъ ‚примитивистовъ‘, идущихъ по слѣдамъ Сезанна. Правда, тотъ же Матиссъ во многомъ вдохновляется мексиканскими идолами (большая голова при маленькомъ тѣлѣ) и даже Кранахомъ (характерный изгибъ стана), но въ общемъ и цѣломъ, человѣческая фигура является для него абстрактной геометрической фигурой, построенной на правильномъ чередованіи линій и угловъ. Еще дальше идутъ въ этомъ направленіи Пикассо, Метценжеръ и Лефоконье, которые въ погонѣ за монументальной пластичностью доходятъ почти до монохромности и смѣшенія живописи со скульптурой, забывая слова своего же учителя Сезанна—‚надо не моделировать красками, а модулировать краски‘. Посмотрите на эти геометрическіе и угловатые nus Пикассо и сѣровато-каменныя, словно сложенныя изъ булыжника или кубиковъ тѣла Метценжера и Лефоконье—и вы поймете, до чего можетъ довести реакція противъ того чисто живописнаго воспріятія наготы, которое было у Ренуара: чувствуется, что еще шагъ—и эти живописцы бросятъ кисть во имя рѣзца, перейдутъ за грани двухъ измѣреній...

Гораздо ближе къ этимъ вѣчнымъ гранямъ живописи творчество Отона Фріеса,—этотъ своеобразный компромиссъ между Гогэновскими настроеніями и Сезанновской формой. Онъ пишетъ большія декоративныя панно въ холодныхъ тонахъ старинной керамики и старинныхъ ковровъ, изображающія пер-

вобытный вѣкъ стихійнаго ,Труда' (какъ называется одна изъ лучшихъ его работъ) мужчинъ и женщинъ, атлетически сложенныхъ изъ какихъ то тѣлесныхъ пластовъ, гармонирующихъ съ гигантскими купами деревьевъ и тяжелыми слоями массивной земли. Этотъ Фріесовскій ,пан-атлетизмъ'—своеобразный протестъ противъ вѣка, создавшаго худосочную и хрупкую наготу Олимпіи...

Чисто декоративныя заданія преслѣдуетъ и Руссель (ученикъ Гогэна), воскрешающій въ своихъ благородно-тусклыхъ зеленовато-розовыхъ ,гобеленахъ' зеленое царство сатировъ и нимфъ,—Руссель, котораго такъ поучительно сравнить со Штукомъ, трактующимъ тѣ же сюжеты, для того чтобы понять все различіе между романскимъ и германскимъ духомъ въ искусствѣ...

Но если Русселя вдохновляетъ ,древній мотивъ', преимущественно какъ художественный сюжетъ, то другіе ученики Гогэна, идущіе путями традиціонизма, Майоль и Морисъ Дени, черпаютъ въ архаической древности и элементы художественной формы. Въ ихъ лицѣ современное искусство перестаетъ смотрѣть на античныя школы глазами академіи, сквозь призму Римлянъ и Ренессанса, Пуссэна и Кановы, какъ смотрѣли Бугро и Кабанель, но, просвѣтленное новыми откровеніями археологіи, добровольно и радостно—возвращается къ первоистокамъ греческой и египетской скульптуры. Впрочемъ,—какъ выразился одинъ изъ старѣйшихъ учениковъ Гогэна, Серюзье—,дѣло идетъ о возрожденіи не одного классическаго искусства, а всѣхъ классическихъ и первобытныхъ искусствъ'. И дѣйствительно, современный французскій нео-классицизмъ весьма эклектиченъ. Скульпторъ Майоль сочетаетъ величавую неподвижность и архитектурность ensemble'я ранней египетской скульптуры, столь противоположную трепетно-нервному импрессіонизму Родэна (отправляющагося отъ реалистическихъ фрагментовъ эллинистической эпохи),—съ наивной округлостью готическихъ дѣвъ. Морисъ Дени вплетаетъ эту же дѣвственную полноту Мадоннъ XIII вѣка въ свои языческіе хороводы и купанія, радующія здоровой упругостью дѣвичьихъ тѣлъ и мужественной наготой юношей на бѣлогривыхъ коняхъ... Правда, М. Дени далеко не всегда удается удержаться на высотахъ архаизма и часто оно впадаетъ въ нѣкоторую вялую слащавость Кановы (такова, напр., его серія ,Амуръ и Психея' въ Москвѣ). М. Дени не одаренъ смѣлостью Матисса, Лефоконье и другихъ, строящихъ nus ,изъ ничего', но онъ проникновеннѣе ихъ понимаетъ подлинныя задачи декоративной живописи и метафизическое, радующее значеніе ,вѣчно-женственной' наготы, о которомъ они забыли во имя линейной экспрессивности...

И здѣсь, въ заключеніе, нельзя не вспомнить того великаго художника, кото-

рый совершенно самостоятельно понялъ великую живописную и духовную красоту тѣла, какъ облагораживающаго и поднимающаго надъ обычностями жизни начала,—того художника, которому Морисъ Дени обязанъ не меньше, чѣмъ Гогэну. Мы говоримъ о Пювисъ де Шаваннѣ, этомъ величайшемъ декораторѣ XIX вѣка, запечатлѣвшемъ на стѣнахъ общественныхъ зданій серебристо-розовую симфонію какого то блаженнаго Нагого Вѣка и магіей кисти вызвавшемъ къ жизни цѣлую націю гордыхъ и сильныхъ, безгрѣшныхъ и кроткихъ людей, не вѣдающихъ тѣлеснаго стыда. Но не только душевной нѣжностью Пювиса объясняются лирическія чары его жемчужныхъ тѣлъ, а его монументальными устремленіями. Мечтавшій о возрожденіи великой стѣнописи далекаго прошлаго, онъ думалъ въ благородной тусклости тона найти приближеніе къ изнѣженной временемъ фрескѣ. Живопись Пювисъ де Шаванна не явила новыхъ откровеній цвѣта и линій, какъ живопись Гогэна и Сезанна, но ея великое идеологическое значеніе заключается въ томъ, что она вновь доказала, что ‚человѣческая нагота—выражаясь словами самого Пювисъ де Шаванна—есть чудесный декоративный элементъ'... Но не противорѣчитъ ли это утвержденіе тѣла, какъ ‚декоративнаго элемента', нашему времени съ его Дегасовскими уродствами и Родэновской нервностью,—тому времени, когда, по словамъ футуристовъ, ‚все движется, все бѣжитъ, все быстро измѣняется', и, по ихъ же мнѣнію, нагота должна быть совершенно изгнана изъ живописи—‚не менѣе, чѣмъ на десять (?) лѣтъ'? *)

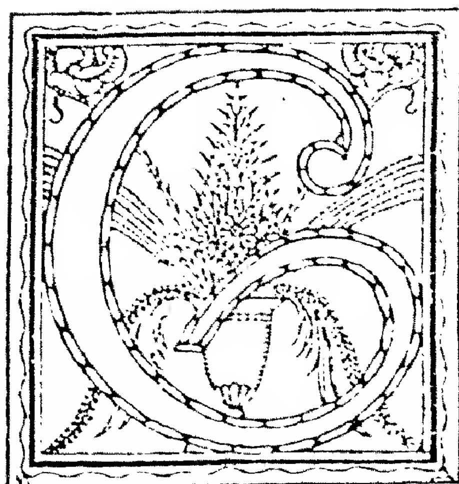
Нѣтъ, итальянскіе художники, думается намъ, ошибочно называютъ себя художниками будущаго: они—художники и рабы современности, лишь возводящіе въ новый эстетическій канонъ ея хаотическій динамизмъ, ея филистерское непризнаніе наготы. А между тѣмъ, подлинное искусство должно быть дѣйствительно ‚футуристскимъ'—оно должно преодолѣвать аритмію жизни ритмичностью замысла (попытку чего мы видимъ у Ходлера),—оно должно не плестись въ ея хвостѣ, но предворять ея ежедневное теченіе вѣщимъ озареніемъ еще не видныхъ простому глазу далей будущаго. А это будущее—мечтается намъ, убѣжденнымъ пламенной убѣжденностью Оскара Уальда,—вторичнымъ пришествіемъ Эллинства,—царствомъ прекраснаго тѣла и прекраснаго духа.

---

*) И что за странный аргументъ: ‚Теперешніе художники, выставляющіе тѣла своихъ любовницъ, превратили Салоны въ ярмарку окороковъ',—читаемъ мы въ футуристскомъ манифестѣ. Но развѣ Пракситель, Рафаэль, Рембрандтъ, Рубенсъ не выставляли тѣла своихъ любовницъ и женъ, и все-таки они давали... не ‚окорока'...

ВЯЧ. Г. КАРАТЫГИНЪ

МОЛОДЫЕ РУССКІЕ КОМПОЗИТОРЫ



Ъ КАКОЙ бы крайней осмотрительностью ни относиться къ извѣстной зависимости эстетическихъ явленій отъ общественныхъ условій данной эпохи,—а какъ многіе въ отысканіи подобной связи полагаютъ чуть ли не весь ‚смыслъ‘ искусства!—мы все же никогда не въ состояніи отрѣшиться отъ мысли о ближайшемъ вліяніи, напримѣръ, на русское искусство недавняго прошлаго всего строя соціально-политической мысли нашихъ 60—70-хъ годовъ. И отрѣшаться отъ увѣренности въ этой связи, въ сущности, такъ же мало необходимо, какъ настаивать на томъ, что истинно-художественныя цѣнности ‚передвижничества‘ и ‚кучкизма‘ лежатъ какъ разъ именно тамъ, гдѣ открываются, сплошь и рядомъ, самими авторами незамѣченные выходы изъ убогаго круга соціально-эстетическихъ цѣпей. Утверждать, что художественное значеніе многихъ и многихъ изъ нашихъ ‚реалистовъ‘ пера и кисти зиждется на ‚скрытой теплотѣ‘ истинно-художественныхъ эмоцій, часто лишь съ поверхности затертыхъ уродливой толпой наивныхъ звуковыхъ и красочныхъ ‚правдъ‘—не значитъ ли это по нынѣшнему времени ломиться въ открытую дверь? Но тѣмъ менѣе позволительно закрывать глаза на то, что вся литература, живопись и музыка ‚эпохи великихъ реформъ‘ есть все-таки въ значительной мѣрѣ ея порожденіе. И не только исторически, но въ извѣстномъ смыслѣ—также эстетически. Ограничиваясь областью музыки, мы должны сказать, что это искусство при всей специфичности своего содержанія и, можетъ быть, именно, благодаря этой исключительной специфичности, благодаря полному отсутствію въ немъ ‚сюжетовъ‘,—всегда искало и неизбѣжно будетъ искать, особенно, въ случаяхъ новаторскихъ попытокъ, какихъ-либо внѣшнихъ точекъ опоры. Музыкальныя революціи всегда развивались чисто ‚паразитическимъ‘ путемъ, питались кровью соціальныхъ идей (‚Новая русская школа‘), философскихъ системъ (Шопенгауэръ—крестный отецъ ‚Тристана‘), а если и самой музыкой—то въ ложномъ пониманіи и освѣщеніи. Такъ Вагнеръ говоритъ о ‚ложномъ пониманіи Бетхо-

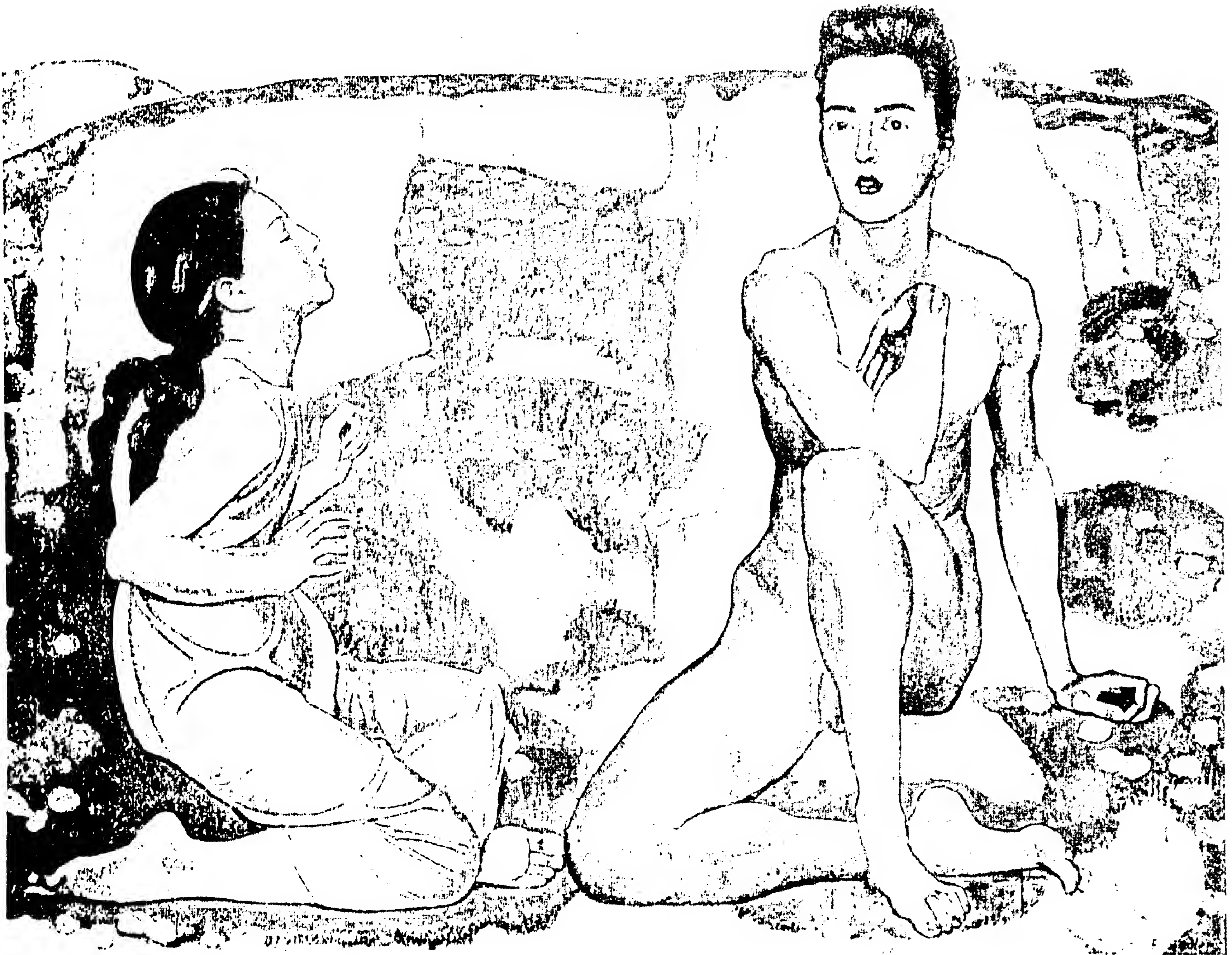
вена', легшемъ въ основу Берліозовскаго творчества. Впрочемъ, байрейтскій маэстро находилъ также, что это ложное пониманіе зависѣло отчасти отъ самого Бетховена, который будто бы въ своихъ послѣднихъ твореніяхъ повторилъ ,ошибку Колумба'. Послѣдній, стремясь открыть новый путь въ старую Индію, открылъ новыя, неизвѣданныя страны. Бетховенъ же—по Вагнеру, конечно,—стремясь къ возможно болѣе опредѣленной выразительности музыки, сталъ, наконецъ, выходить за предѣлы абсолютно-музыкальнаго, но, не желая или не будучи въ силахъ окончательно порвать съ музыкой, какъ самоцѣлью искусства звуковъ, привелъ это искусство въ тупикъ. Позднѣйшіе композиторы, и среди нихъ, въ особенности, Берліозъ, приняли все ,внѣшнее и странное изъ позднѣйшей манеры Бетховена', но такъ какъ дальнѣйшее развитіе этихъ странностей грозило ихъ абсолютной недоступностью для чисто-музыкальнаго пониманія, то Берліозъ (и Листъ) стали комментировать свою музыку съ помощью литературной ,программы'. Самъ же Вагнеръ, воздерживаясь отъ ошибки Берліоза, нашелъ иной выходъ изъ геніальныхъ тупиковъ Бетховена. Музыка, какъ цѣль себя самой, претерпѣла ,финальную' катастрофу въ творчествѣ величайшаго изъ симфонистовъ, который въ 9-ой симфоніи оказался, однако, столь мудрымъ провидцемъ, что на развалинахъ собственнаго абсолютно-музыкальнаго храма, только что рухнувшаго подъ напоромъ драматической ,выразительности', мужественно запѣлъ новыя пѣсни въ честь звуковъ, какъ средства музыки. Вагнеръ развилъ эту музыкальную ,телеологію', осложнилъ ее идеей свободнаго человѣка въ духѣ утопическаго соціалистическаго искусства и ,музыкальной драмы'. Но развѣ пышныя созданія вагнеровскаго творческаго генія не истощили сразу и до конца питавшей ихъ почвы? Развѣ Рихарду Штраусу суждено насъ вывести изъ того новаго тупика, куда завлекъ музыку Вагнеръ? И развѣ ,ложное пониманіе' Вагнера не началось... съ его собственныхъ теорій? А мы, уже научившіеся находить въ томъ, что Вагнеръ называлъ ,судорожными чертами' Бетховена (послѣдняго періода) и даже въ чертахъ самого автора ,Тристана' и ,Парсифаля' абсолютно-музыкальныя цѣнности, мы, уже музыкально опознавшіе мистическій идеализмъ въ ,натуралистическомъ' искусствѣ Мусоргскаго,—чѣмъ можемъ отвѣтить мы на идеологическія заблужденія, фатальнымъ образомъ принимаемыя всѣми новаторами и реформаторами за истинный смыслъ производимыхъ ими музыкальныхъ переворотовъ? Чѣмъ отвѣтимъ? Грустной улыбкой сожалѣнія? О, нѣтъ, напротивъ, только пониманіемъ историческихъ условій творчества, только уваженіемъ къ тѣмъ или инымъ идеологическимъ фикціямъ, которыя сами способны отвѣтить, пусть даже односторонне направленному, творческому воображенію того или дру-

гого реформатора (Римскій-Корсаковъ думалъ, что природная односторонность таланта—необходимое условіе для развитія новаторскихъ тенденцій)! Что намъ до теорій, если кризисы музыкальной мысли, за полной специфичностью ея содержанія, неизбѣжно должны совершаться внѣ ея собственной сферы, а главное, если эти кризисы постоянно разрѣшаются въ пользу чистой музыки и въ забвеніе тѣхъ ‚рабочихъ гипотезъ', тѣхъ идеологическихъ концепцій, которыя въ свое время послужили такимъ превосходнымъ стимуломъ къ творчеству лишь потому, что самими творцами почитались за подлинное, правдивое содержаніе ‚новаго' искусства. А потому—долой всякій раціонализмъ въ воспріятіи, но—да здравствуетъ любая идеологія въ творчествѣ, будь лишь она способна довести его до высшей степени напряженности и красоты!

Какое же, однако, отношеніе имѣетъ вся эта нѣсколько затянувшаяся ‚интродукція' къ самому предмету настоящаго очерка, къ новѣйшимъ ‚теченіямъ' русской музыкальной мысли?
Электрическій проводъ въ извѣстныхъ случаяхъ обнаруживаетъ явленія положительной самоиндукціи. По нему пробѣгаетъ токъ, увеличивающій силу основного тока. Сильно нагрѣтое желѣзо подвергается ‚рекалесценціи', самопроизвольно выдѣляя значительное количество тепла и тѣмъ поддерживая и даже увеличивая степень своей раскаленности. Идеологія въ искусствѣ не представляетъ ли собою такого же рекалесцирующаго, авто-индуцирующаго момента по отношенію къ творчеству? И здѣсь, и тамъ—новыя массы энергіи возникаютъ какъ с л ѣ д с т в і е значительнаго напряженія первоначальныхъ силъ и въ то же время являются п р и ч и н о й дальнѣйшаго ихъ усиленія. И во всѣхъ случаяхъ возрастаетъ то, что практически является важнѣйшимъ моментомъ,— возрастаетъ общій электрическій, тепловой, творческій эффектъ.
Какъ же представляется намъ новѣйшая русская музыка въ освѣщеніи приведенныхъ ‚теоретическихъ' соображеній? Не знаменательно ли, что единственный музыкантъ-идеологъ и сильнѣйшій изъ композиторовъ современности совмѣщены у насъ въ одномъ лицѣ—Скрябинѣ. Да сохранитъ меня Богъ искать ‚содержанія' скрябинскихъ ‚божественныхъ поэмъ' и ‚экстазовъ' въ туманахъ скрябинской философіи, но было бы вящшимъ грѣхомъ противъ Аполлона, если бы тѣмъ чисто-музыкальнымъ образамъ, которые рождаются отъ фантазіи Скрябина, оплодотворенной пусть даже вульгарнѣйшимъ идеализмомъ, я предпочелъ хотя бы лучшія созданія кого-бы то ни было изъ русскихъ современниковъ Скрябина, въ громадномъ большинствѣ случаевъ вовсе не склонныхъ къ ‚идеологическому' творчеству.



Галлеръ (Hermann Haller). *Этюдъ женщины.*



Ф. Ходлеръ. Весна.



Ф. Ходлеръ. — День.

Впрочемъ, Скрябинъ—особая статья, предметъ особой главы въ исторіи русской музыки.

И думая когда-нибудь обратиться къ разбору творчества Скрябина, а также, вообще, московской группы композиторовъ, я ограничусь въ нижеслѣдующихъ строкахъ лишь краткой критической рекогносцировкой въ предѣлахъ петербургскаго композиторскаго лагеря. ,Какая смѣсь одеждъ и лицъ'! Можно ли говорить о ,школѣ', о направленіи среди этой перепутанной сѣти мелкихъ теченій, которыхъ у насъ теперь немногимъ менѣе, чѣмъ отдѣльныхъ композиторскихъ именъ! Въ этой пестротѣ путей—по нимъ же движется нынѣ петербургское музыкальное творчество—нельзя не видѣть, конечно, вліянія того эстетическаго ,индивидуализма', который еще не такъ давно вздыбилъ на огромную высоту русскую художественную мысль въ области живописи. Однако, въ нашемъ музыкальномъ индивидуализмѣ, буде таковой можетъ быть принятъ за одинъ изъ факторовъ новѣйшей русской музыки, отсутствовала во всякомъ случаѣ та ,идеологическая' закваска, та нарочитость, тотъ горячій фанатизмъ въ осуществленіи новой идеи, которые были такъ характерны для ,Міра Искусства' и, въ концѣ концовъ, такъ благодѣтельны по своимъ результатамъ. Музыка вообще, консервативнѣе прочихъ искусствъ. При полной ирреальности ея истиннаго содержанія въ ней очень сильны традиціи формы, гармонической логики, техническихъ пріемовъ. Какая-либо рѣзкая революція здѣсь была затруднена еще тѣмъ обстоятельствомъ, что русской музыкѣ не приходилось, подобно русской живописи, бороться противъ завѣдомо отжившаго академизма и передвижничества.

Напротивъ, такіе ветераны русской музыки, какъ Чайковскій и Римскій-Корсаковъ, отнюдь не способствовали обостренію вражды между ,отцами и дѣтьми' и въ видахъ благоправности послѣднихъ прибѣгли къ единственно законному средству: Чайковскій и Римскій-Корсаковъ держали и до сихъ поръ держатъ значительную часть музыкальной молодежи подъ сильнѣйшимъ обаяніемъ своихъ личныхъ, великихъ талантовъ. Творчество Чайковскаго и, особенно, Римскаго-Корсакова, въ послѣднихъ своихъ вещахъ протягивающаго руку едва ли не лѣвѣйшимъ изъ западно-европейскихъ ,импрессіонистовъ', до сихъ поръ не ,устарѣло'. Оно до сихъ поръ такъ сильно импонируетъ музыканту своей свѣжестью, свободной яркой индивидуальностью, что лишь таланты скрябинскаго размаха способны проторять собственные, новые пути въ искусствѣ, находить и разрабатывать новыя цѣлины его, еще не початыя творческимъ плугомъ Чайковскаго и Римскаго-Корсакова. Но Скрябинъ—одинъ, а сочиняющихъ музыку, даже въ предѣлахъ Петербурга,—очень много. И

большая часть этихъ петербургскихъ композиторовъ неспособна выйти изъ границъ того круга музыкальныхъ идей и пріемовъ, который заколдованъ именно творческими личностями Чайковскаго и Римскаго-Корсакова. Можетъ быть, это даже къ лучшему? Чѣмъ пытаться прыгнуть выше собственной головы, не благоразумнѣе ли пребывать на положеніи скромныхъ учениковъ, тѣней блѣдныхъ и ничтожныхъ, но все же бросаемыхъ великими людьми? Самая мизерная фотографія геніальнаго человѣка не пріятнѣе ли намъ, чѣмъ безнадежныя попытки самого фотографа придать своему безхарактерному лицу аполлоническое выраженіе? И все же мы должны обойти молчаніемъ музыкальное сочинительство такихъ явныхъ эпигоновъ, какъ Золотаревъ, Калафати, Спендіаровъ, Погожевъ, Малишевскій, Бармотинъ, Амани и многихъ другихъ, лишь хронологически являющихся ‚молодыми' композиторами. Копія всегда блѣднѣе оригинала, а при отсутствіи малѣйшихъ признаковъ настоящей художественной индивидуальности и творческаго темперамента, произведенія названныхъ композиторовъ, даже тѣ изъ нихъ, которыя не лишены нѣкотораго внѣшняго изящества (какъ многочисленныя ‚фуги', ‚прелюдіи' и варіаціи Погожева), отдаютъ несомнѣннымъ запахомъ внутренняго тлѣнія. Это авторы съ прирожденнымъ ‚склерозомъ' творческой жилки, и жизненная бодрость ея не увеличивается отъ переливанія въ старческіе сосуды чужой, хотя бы благороднѣйшей крови. Отъ сочиненій Золотаревыхъ, Малишевскихъ и композиторовъ родственнаго имъ ‚направленія' — отъ анемичныхъ вдохновеній этихъ авторовъ—уже, такъ сказать, in statu nascendi—вѣетъ маразмомъ той сѣдой дряхлости, чье тлетворное дыханіе до сихъ поръ едва лишь коснулось одного изъ главныхъ первоисточниковъ нашего эпигональнаго композиторства,—музыкальнаго наслѣдія Чайковскаго, и не скоро еще коснется другого центра тяготѣнія—творчества Римскаго-Корсакова. Мало того, въ музыкальной дѣятельности всѣхъ нашихъ безцвѣтныхъ корсаковцевъ, чайковцевъ, запоздалыхъ балакиревцевъ и бѣляевцевъ есть нѣчто, заставляющее относиться къ этой дѣятельности не только равнодушно, но даже рѣзко отрицательно.

Въ грандіозныхъ размѣрахъ происходитъ передъ нашими глазами (вѣрнѣе, ушами) размѣнъ на мелкую монету тѣхъ богатыхъ цѣнностей, что завѣщаны намъ отъ щедротъ великихъ русскихъ художниковъ-творцовъ на многія лѣта художественнаго любованія. Идетъ ‚девальвація' полновѣснаго золота, пожертвованнаго въ наше пользованіе столпами русской музыки на однообразныя и ‚безцѣнныя' ассигнаціи изъ нотной бумаги, механически покрытыя типографской краской и похожія другъ на друга, какъ два стертыхъ пятиалтынныхъ. И все это распыленіе и опошленіе, которому подвергаются великія вдохновенія

подлинныхъ музыкальныхъ пророковъ въ подражательныхъ композиціяхъ ихъ столь же многочисленныхъ, какъ и бездарныхъ учениковъ,—развѣ не способствуетъ даже незамѣтно для насъ самихъ возникновенію какой-то малой трещины въ нашихъ отношеніяхъ къ самимъ учителямъ?

Calomniez, calomniez, il y en reste toujours quelque chose!—и ежедневно знакомясь съ новыми копіями и копіями съ копій, мы, если и крѣпнемъ убѣжденіемъ въ безконечномъ превосходствѣ надъ ними оригиналовъ, то все же нѣсколько охладѣваемъ къ нимъ эстетическимъ чувствомъ, уже за одну потенцію ихъ къ опошленію, которая клеветнически открыта въ нѣкоторыхъ внѣшнихъ чертахъ мастера жадной толпой его вульгаризаторовъ и которую мы невольно относимъ за счетъ возможностей, таившихся въ самой сущности прототипа.

Но довольно объ этихъ жалкихъ отблескахъ балакиревскаго ‚кучкизма' и бѣляевскаго эклектизма, обо всѣхъ сателлитахъ, мерцающихъ свѣтомъ, заимствованнымъ отъ крупнѣйшихъ свѣтилъ русскаго музыкальнаго искусства...

Посмотримъ, что дѣлается за предѣлами трафаретнаго сочинительства, рыночнаго производства музыки. Въ области живописи у насъ существуютъ не только кондитерскія издѣлія ‚петербургскихъ художниковъ', не только анахроническіе холсты, вдохновленные посмертнымъ и нынѣ явно падающимъ вліяніемъ Стасова, но и свѣжія работы ‚вольной академіи'—модернистовъ. Нѣтъ ли и въ русской музыкѣ за границами названной группы ‚петербургскихъ музыкантовъ', чего-нибудь аналогичнаго новымъ теченіямъ въ живописи? Къ сожалѣнію, дать вполнѣ положительный отвѣтъ на этотъ вопросъ нельзя безъ сильнаго компромисса со своей художественной совѣстью. И если я далѣе дѣлаю попытку разобраться въ творчествѣ тѣхъ молодыхъ авторовъ, которые по своей сравнительной самостоятельности и талантливости стоятъ выше большинства, то дѣлаю это не иначе какъ подъ условіемъ нѣкоторыхъ оговорокъ, сущность которыхъ ясна уже болѣе или менѣе изъ предыдущихъ строкъ. Вотъ краткое резюме этихъ ограниченій: 1) современная русская (петербургская) музыка крайне разрознена и разбросана въ смыслѣ ея частныхъ направленій; 2) индивидуалистическія тенденціи, несмотря на подобную пестроту теченій, отразились на новѣйшей русской музыкѣ слабо, такъ что разнообразіе ея путей находится скорѣе въ зависимости отъ разнообразія отдѣльныхъ ‚вліяній' въ каждомъ частномъ случаѣ, чѣмъ отъ ‚идеологіи' индивидуализма или импрессіонизма; 3) какая-либо идеологія творчества, вообще отодвинулась въ современной русской музыкѣ на задній планъ, уступивъ мѣсто чисто-музыкальнымъ задачамъ; 4) среди представителей новѣйшей петербургской музыки нѣтъ звѣздъ первой величины—обстоятельство, на мой взглядъ, стоя-

щее въ связи съ ,пунктомъ' 3-мъ (отсутствіемъ ,идеологіи'), но не исключающее, однако, существованія подъ нашей широтой нѣсколькихъ композиторовъ величины достаточной, чтобы объ нихъ стоило говорить.

. . . . . .

Я думаю, что не ошибусь, если свой краткій перечень наиболѣе значительныхъ современныхъ петербуржцевъ начну именами Штейнберга и Стравинскаго. Оба эти композитора, правда, еще не готовые творцы-художники, но оба—законченные музыканты, вполнѣ владѣющіе техникой своего искусства, охотно ставящіе и легко разрѣшающіе новыя задачи техники и колорита, свободно, въ значительной мѣрѣ оригинально и ,убѣдительно' оперирующіе надъ тѣми очередными вопросами формы, тематизма, гармоніи, полифоніи и звучности, которые представляютъ живой интересъ современности.
Максимиліанъ Осеевичъ Штейнбергъ родился 22 іюня 1883 г. въ г. Вильнѣ. Музыкальное образованіе онъ получилъ въ Спб. Консерваторіи подъ руководствомъ Римскаго-Корсакова и Глазунова, сразу же обратившихъ серьезное вниманіе на сильный композиторскій талантъ ученика. Въ маѣ 1908 г. Штейнбергъ съ отличіемъ (малая золотая медаль и премія Михайловскаго дворца) кончилъ курсъ и незадолго до смерти незабвеннаго учителя своего, Римскаго-Корсакова, женился на его младшей дочери. Нынѣ Штейнбергъ состоитъ преподавателемъ консерваторіи по классу гармоніи и время свободное отъ музыкально-педагогической дѣятельности посвящаетъ преимущественно композиціи. Съ нѣкоторыми ранними композиторскими опытами Штейнберга широкая публика познакомилась впервые въ 1906 г. Такъ, лѣтомъ, на одномъ изъ симфоническихъ вечеровъ въ Павловскѣ, исполнена была оркестровая ,Балетная сюита' молодого автора. Его же ,Варіаціи' для оркестра (ор. 2, варіаціи) исполнялись на 2-мъ русскомъ симфоническомъ концертѣ въ декабрѣ 1906 г. Около того же времени появились въ изданіи Бѣляева первые романсы Штейнберга: ,Зачарованный гротъ', ,Я ждалъ тебя', ,Фіалка', ,Колыбельная пѣсня' (4 романса—ор. 1). По всѣмъ этимъ раннимъ произведеніямъ трудно было составить какое-нибудь опредѣленное мнѣніе о талантѣ Штейнберга. Техническая ловкость, извѣстная искренность и свобода музыкальной рѣчи, умѣлая оркестровка—вотъ качества, обнаруживающіяся въ раннихъ сочиненіяхъ нашего автора. Въ общемъ, однако, въ музыкѣ этихъ вещей элементы формальные слишкомъ преобладали надъ тѣмъ, что принято называть ,вдохновеніемъ'. Сквозь толщу академизма трудно было усмотрѣть хоть отдаленный намекъ на живую фантазію, на художественный темпераментъ, на

музыкальную личность, на весь тотъ эстетическій фундаментъ музыки, внѣ котораго никакая, даже лучшая архитектура музыкальнаго зданія не способна одухотворить его творческимъ сознаніемъ, возвести его въ перлъ художественнаго созданія. Но композиторъ не увлекся ремесленной стороной искусства, не заснулъ въ сладкихъ объятіяхъ своей красивой техники, ближайшей дружбы которой добился какъ-то слишкомъ скоро, слишкомъ сразу, чтобы новыя побѣды въ области ‚чистой техники‘ могли составить исключительное содержаніе дальнѣйшей его дѣятельности. Конечно, здѣсь и рѣчи быть не можетъ о какомъ-либо техническомъ ‚аскетизмѣ‘, объ отказѣ отъ новыхъ завоеваній въ области интересныхъ музыкальныхъ ‚комбинацій‘. Нѣтъ, техническая ‚изобрѣтательность‘ Штейнберга постоянно приводитъ его къ новымъ и новымъ открытіямъ въ сферѣ музыкальной техники, но въ то же время сама техника все больше и больше стремится къ совпаденію съ содержаніемъ его композицій, къ тому равновѣсію между ‚что‘ и ‚какъ‘, которое является первымъ залогомъ цѣльности музыкальнаго впечатлѣнія.

Техника скоро перестаетъ быть единственной любовницей композитора, но лишь для того, чтобы стать вѣрной, законной подругой его музыкальной жизни, чтобы въ тѣсномъ единеніи съ истиннымъ источникомъ творчества, живымъ музыкальнымъ талантомъ способствовать дальнѣйшему росту и развитію художественной личности. Первымъ художественно-значительнымъ произведеніемъ начинающаго автора явилась первая его Симфонія D-dur (op. 3), написанная въ 1905—1906 г.г. Скерцо изъ этой симфоніи исполнялось, между прочимъ, на публичномъ консерваторскомъ актѣ въ 1908 г. Вся симфонія впервые исполнена на 3-мъ русскомъ симфоническомъ концертѣ въ мартѣ того же 1908 г. Симфонія состоитъ изъ 4-хъ частей и несмотря, на сильное вліяніе Глазунова, даетъ уже кое въ чемъ почувствовать и первыя еще далеко не оформившіяся черты новаго музыкальнаго лица. Характеръ темъ, пріемы ихъ гармоническаго и полифоническаго развитія, общая звучность симфоническаго оркестра—все обличаетъ въ авторѣ симфоніи ‚ученика‘ Глазунова. И если инструментовка Штейнберга сравнительно съ колористическимъ мастерствомъ его учителя страдаетъ еще нѣкоторой неувѣренностью, лишена свойственной музыкѣ Глазунова и Римскаго-Корсакова органической соотвѣтственности между данной музыкальной мыслью и ея краской, то въ смыслѣ умѣнья создавать любопытныя комбинаціи на почвѣ гармоніи и контрапункта, въ смыслѣ искуснаго примѣненія разнообразныхъ пріемовъ тематическаго развитія Штейнбергъ уже въ первой симфоніи своей является авторомъ стоящимъ на глазуновской высотѣ мастерства. Въ чемъ выразилась собственная

физіономія Штейнберга, какъ автора D-dur'ной симфоніи, на этотъ вопросъ довольно трудно дать опредѣленный отвѣтъ. Но въ иной ,загадочной картинкѣ' тоже трудно бываетъ найти то лицо, ту фигуру, которая маскирована цѣлой сѣтью постороннихъ линій, складывающихся въ опредѣленный, но совершенно чуждый искомымъ контурамъ рисунокъ. Симфонія Штейнберга—это именно музыкальная ,загадочная картинка'. Только внимательно въ нее вслушиваясь, мы можемъ открыть то тутъ, то тамъ слабыя линіи, по временамъ складывающіяся въ образы зыбкіе и расплывчатые, но самостоятельные, хотя и непомѣрно задавленные огромными пластами сплошной глазуновщины. Интересно отмѣтить также характерную черту симфоніи: ея музыкальный интересъ не только не падаетъ, но наоборотъ повышается съ каждой частью. Изъ послѣдующихъ сочиненій Штейнберга особеннаго вниманія заслуживаютъ красивая, но написанная подъ сильнымъ вліяніемъ Римскаго-Корсакова, кантата ,Русалка', отличной фактуры струнный квартетъ A-dur, рядъ новыхъ романсовъ, сочиненныхъ въ 1907 г. и изданныхъ подъ ор. 6. Прелюдія для оркестра посвященная ,Памяти Н. А. Римскаго-Корсакова' (1908 г.) и вторая симфонія b-moll (1909—1910 гг.), также посвященная памяти Римскаго-Корсакова. Въ настоящее время композиторъ занятъ окончаніемъ новой ,драматической фантазіи' для оркестра.

Серія новыхъ романсовъ (,Лѣсныя травы', ,Послѣдній лучъ', ,Золотая звѣзда', ,Позабытое'—тексты Бальмонта) представляетъ большой шагъ впередъ по сравненію съ прежними вокальными сочиненіями того же автора. Безличная, безхарактерная музыка уступаетъ мѣсто красивымъ, гибкимъ мелодичнымъ линіямъ. Гармонизація, оставаясь свободной и естественной, дѣлается въ то же время болѣе оригинальной, рельефной, разнообразной и даже изысканной. Въ развитіи основной мысли нерѣдко сказывается склонность къ пріемамъ широкой симфонической разработки, вслѣдствіе чего музыкальные образы получаютъ особую углубленность и силу. По совокупности этихъ условій нѣкоторые новѣйшіе романсы Штейнберга пріобрѣтаютъ ароматъ подлинной поэзіи; таковы въ особенности ,Лѣсныя травы' и ,Золотая звѣзда'.

Въ Прелюдіи на Смерть Римскаго-Корсакова мы наблюдаемъ дальнѣйшую эмансипацію молодого автора отъ вліянія Глазунова. Не скажу, чтобы это освобожденіе привело сразу къ хорошимъ результатамъ, но во всякомъ случаѣ ,Прелюдія'—вещь болѣе самостоятельная, чѣмъ 1-ая симфонія. Скомпанована и оркестрована Прелюдія интересно, даже пожалуй нѣсколько вычурно. Тематическій матеріалъ ея также любопытенъ, причемъ наибольшаго музыкальнаго интереса пьеса достигаетъ тогда, когда авторъ вводитъ въ свою

прелюдію три двухтактныхъ мотива (‚трубы архангеловъ', ‚мотивъ ангеловъ'), сочиненныхъ самимъ Римскимъ-Корсаковымъ незадолго до смерти и предназначавшихся для задуманной имъ новой оперы-мистеріи ‚Земля и Небо'.

Значительной самостоятельности, при столь же значительной искренности музыкальной мысли достигаетъ Штейнбергъ лишь во второй симфоніи, замѣчательной чертой которой является то же постепенное нарастаніе интереса отъ начала къ концу вещи, какъ и въ первой симфоніи. Въ новой симфоніи уже первая часть поражаетъ чрезвычайнымъ богатствомъ музыкальныхъ идей, развитіе которыхъ протекаетъ все время на фонѣ интереснѣйшей ‚техники'. Вліяніе Глазунова уступаетъ мѣсто едва замѣтному вліянію Скрябина. Звуковые образы, одинъ другого затѣйливѣе, смѣняютъ другъ друга, переплетаются другъ съ другомъ въ пестрой полифонической игрѣ. Вторая часть, по своему художественному смыслу какъ бы сочетающая въ себѣ скерцо и Andante, интересна не только по удачному примѣненію пятидольнаго ритма, по напряженности гармоническихъ и мелодическихъ оборотовъ, но и по своеобразной и одновременно вполнѣ логичной и закономѣрной формѣ своей. А въ финалѣ этой трехчастной симфоніи авторъ даетъ въ полномъ смыслѣ превосходную музыку, гдѣ серьезность и глубина содержанія заставляютъ даже совершенно забыть о тѣхъ интереснѣйшихъ техническихъ средствахъ, какими достигнута здѣсь сила общаго впечатлѣнія. Скажу больше: финалъ второй симфоніи какъ бы обязываетъ Штейнберга (передъ лицомъ русскаго искусства) къ тому, чтобы этотъ авторъ въ ближайшемъ будущемъ окончательно выработался въ самобытнаго и большого русскаго композитора.

. . . . . .

Игорь Өедоровичъ Стравинскій, родившійся 5 іюня 1882 г. въ Ораніенбаумѣ и изучившій композицію путемъ частныхъ уроковъ у Римскаго-Корсакова, представляетъ во многихъ отношеніяхъ полную противоположность Штейнбергу. Сынъ знаменитаго опернаго артиста, Ө. И. Стравинскаго, композиторъ, видимо, унаслѣдовалъ отъ отца блестящее музыкальное дарованіе. Выразилось оно въ иной, нежели у отца композитора, сферѣ, но между музыкальными направленіями молодого автора ‚Жаръ Птицы' и незабвеннаго исполнителя ролей Варлаама, Скулы, Фарлафа, несомнѣнно, существуетъ извѣстная родственная связь. И въ исполненіи отца и въ композиціяхъ сына замѣтно равное тяготѣніе ко всему высоко-характерному въ искусствѣ и особенное умѣніе выражать въ своемъ творчествѣ подобные эстети-

ческіе моменты съ наибольшей силой и яркостью. Уже въ раннихъ сочиненіяхъ Стравинскаго, какъ въ его красивой 1-ой симфоніи Es-dur (1906 г.), сказались существенныя черты его таланта: это — склонность къ настроеніямъ ‚мажорнымъ', бодрымъ, радостнымъ, порой юмористическимъ, а также стремленіе къ общей внѣшней нарядности и пышности музыки. Мысли Стравинскаго всегда естественны, текутъ и развиваются очень свободно, равно чуждыя какъ малѣйшей вульгарности, такъ и сомнительныхъ средствъ, столь часто употребляемыхъ противъ нея мало даровитыми композиторами: гармонической нарочитости, искусственной угловатости, тенденціозности рисунка и красокъ. Въ симфоніи Стравинскаго чувствуются, конечно, обязательныя для начинающихъ авторовъ вліянія Римскаго-Корсакова, Чайковскаго, иногда Шумана, Вагнера. Слѣпого подражанія, однако, нѣтъ, ибо всѣ вліянія какъ-то группируются вокругъ уже замѣтно обрисовывающейся собственной личности композитора, который изъ разныхъ, въ томъ числѣ и собственныхъ, элементовъ сумѣлъ скомпановать вещь цѣльную и красочную. Лучшая, наиболѣе выдержанная по формѣ и красивая по музыкѣ часть симфоніи—первое Allegro. Граціозно и остроумно скерцо. Блѣднѣе Largo, гдѣ много музыки ‚подъ Чайковскаго'. Любопытенъ конецъ этой части, гдѣ фантазія композитора единственный разъ на протяженіи всего произведенія дѣлаетъ крутой уклонъ въ сторону мрачныхъ, зловѣщихъ тоновъ. Финалъ радуетъ огромнымъ темпераментомъ своей музыки, но огорчаетъ нѣкоторой формальной пестротой и разрозненностью. При значительныхъ музыкальныхъ достоинствахъ симфоніи, въ общемъ она производитъ довольно внѣшнее впечатлѣніе. Это звучало бы упрекомъ по адресу композитора, если бы послѣдній въ дальнѣйшемъ развитіи своего таланта не показалъ намъ возможности достигать самыхъ блестящихъ результатовъ, оставаясь въ сущности въ предѣлахъ одной внѣшности и даже какъ бы возводя ее въ принципъ своей композиторской дѣятельности. Какъ бы высоко мы не цѣнили музыкальное остроуміе дальнѣйшихъ сочиненій Стравинскаго — его ‚фантастическое скерцо' для оркестра (1907 г., ор. 3) и, особенно, оркестровую фантазію ‚Фейерверкъ' (1908), вещь, посвященную Штейнбергу и прямо ослѣпляющую огромнымъ богатствомъ гармонической и колористической изобрѣтательности,—все же нельзя не признать, что, въ смыслѣ музыкальной содержательности, глубины музыкальныхъ идей, творчество Стравинскаго много уступаетъ сочиненіямъ Штейнберга. И все же, какъ бы мы ни цѣнили глубину, серьезность, проникновенность иныхъ произведеній Штейнберга, Стравинскому не разъ уже удавалось и, вѣроятно, еще удастся убѣдить насъ, что и въ музыкѣ, по существу какъ будто поверхностной и легкомысленной, есть своеоб-

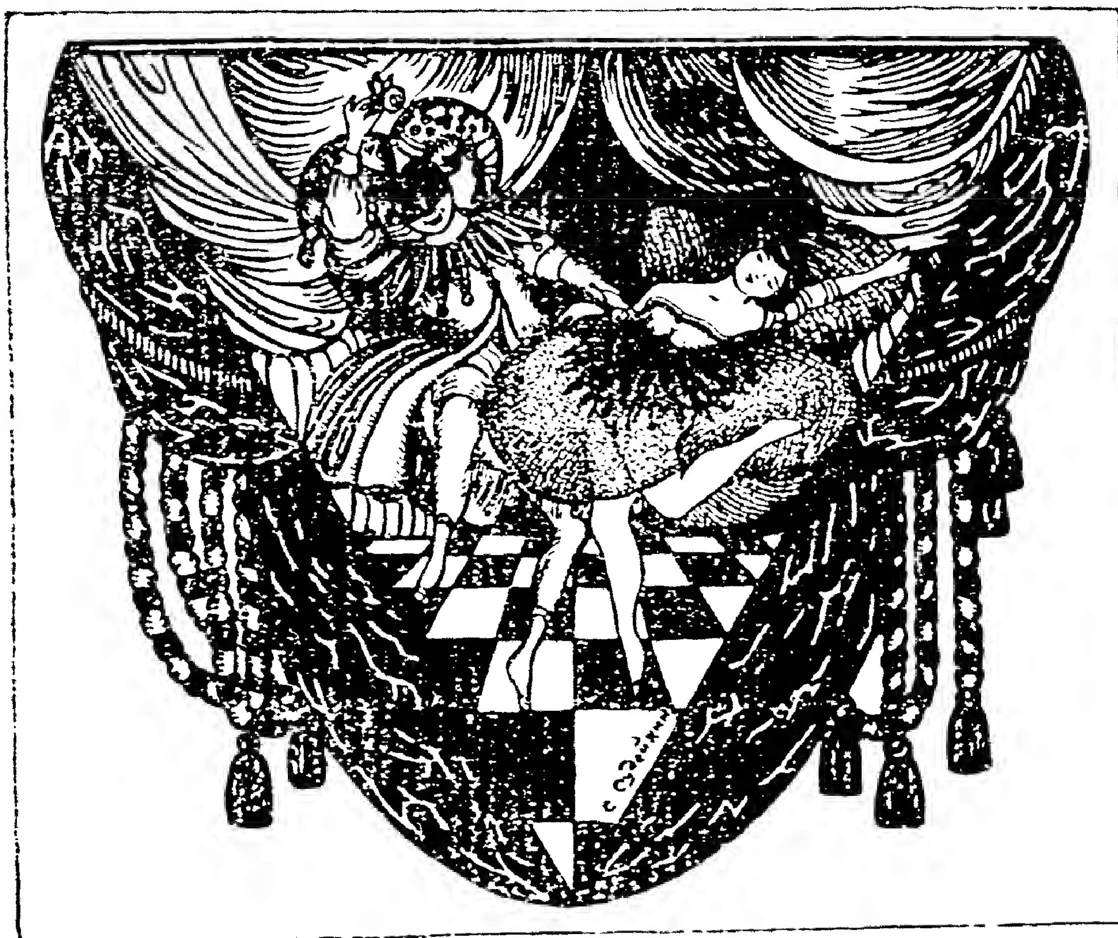
разное содержаніе; что оно появляется въ самой ,внѣшности', когда ея фантастичность, характерность, изящество и элегантность доведены до такихъ высокихъ предѣловъ, какъ въ ,Фейерверкѣ'. Недаромъ и кругъ вліяній, ощутимыхъ въ вещахъ Стравинскаго, съ теченіемъ времени болѣе или менѣе измѣнился. Классики русскіе и европейскіе чуть-чуть посторонились, чтобы очистить мѣсто для французскихъ новаторовъ. Прямого подражанія кому бы то ни было у Стравинскаго стало еще меньше, чѣмъ раньше; однако, импрессіонистскія гармоніи Дебюсси, композитора тоже нѣсколько внѣшняго при всей очаровательной упоительности его деликатнѣйшихъ вдохновеній, несомнѣнно, покорили частицу музыкальнаго сердца талантливаго русскаго автора. Всего удивительнѣе тотъ замѣчательный вкусъ, съ какимъ Стравинскій, выражаясь грубо, умѣетъ снимать пѣнки со всѣхъ авторовъ, овѣвающихъ своими вліяніями его фантазію. Если Стравинскій даетъ музыку въ духѣ Римскаго-Корсакова, вы слышите нѣчто вродѣ самыхъ утонченныхъ комбинацій покойнаго мастера. Точно также гармоническая логика Дебюсси преподносится Стравинскимъ въ самомъ раффинированномъ видѣ. Къ сожалѣнію, мнѣ не пришлось слышать въ оркестрѣ и, вообще, въ полномъ видѣ новаго балета Стравинскаго ,Жаръ Птица' (1909—1910 г.), написаннаго авторомъ по заказу г. Дягилева. Но, судя по шумному успѣху этой музыки въ Парижѣ, по отзывамъ критики и нѣкоторыхъ лицъ изъ числа присутствовавшихъ на представленіи, а также по собственнымъ впечатлѣніямъ отъ прослушанныхъ въ фортепіанномъ исполненіи отрывковъ изъ ,Жаръ-Птицы' (на музыкальномъ вечерѣ въ редакціи ,Аполлона'), надо думать, что въ русской балетной литературѣ едва ли можно найти произведеніе болѣе блестящее какъ по самой музыкѣ, такъ и по волшебной оркестровкѣ ея. Конечно, надъ этой прекрасной партитурой витаютъ призраки великихъ покойниковъ, Римскаго-Корсакова, Мусоргскаго (сцены въ царствѣ Кащея), французскихъ модернистовъ, вообще, многихъ геніальныхъ композиторовъ. Но, конечно, и здѣсь, какъ и въ оркестровыхъ фантазіяхъ, значительная цѣльность и органичность музыки достигаются исключительно благодаря крупному личному дарованію автора.

Обзоръ музыкальныхъ трудовъ Стравинскаго былъ бы не полонъ, если бы я забылъ упомянуть о прекрасныхъ вокальныхъ сочиненіяхъ его. Сравнительно менѣе значительна его сюита для меццо-сопрано съ оркестромъ ,Фавнъ и Пастушка', написанная 1907 г. въ трехъ частяхъ на извѣстный текстъ Пушкина. Аккомпаниментъ разработанъ искусно, особенно въ программныхъ эпизодахъ 2-ой и 3-ей части. Но общія формы произведенія нѣсколько расплывчаты, вокальная партія блѣдновата, музыкѣ не хватаетъ пушкинской наивности и гра-

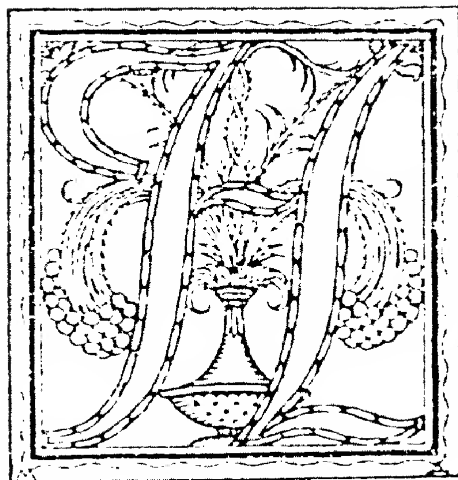
ціозности стиля. Гораздо болѣе типичны для автора и колоритны по музыкѣ его мелкіе романсы: ,Весна Монастырская', ,Росянка хлыстовская' (на тексты С. Городецкаго), а также оригинальная ,Пастораль', эта поэтичная пѣсня безъ словъ, поющаяся лишь на одинъ возгласъ ,ау!' Характерныя музыкально-драматическія задачи вызвали и музыку, достигающую, напримѣръ, въ колокольномъ перезвонѣ изъ ,Весны' рѣдкой характерности.

Въ области фортепіанной музыки Стравинскій пока создалъ немного. Въ его интересныхъ фортепіанныхъ этюдахъ проявляется обычная склонность автора къ изысканной звучности. Эффекты фортепіанной техники использованы въ этомъ направленіи композиторомъ съ искусствомъ, обличающимъ превосходное знаніе инструмента.

(Окончаніе слѣдуетъ).



ЗАДАЧИ НѢМЕЦКАГО ТЕАТРА *)



ЫНѢШНИМЪ лѣтомъ въ старой деревнѣ баварскихъ Альпъ, Обераммергау, опять были поставлены ,Страсти Господни'. Случилось, что эти представленія совпали съ другими праздничными спектаклями, дававшимися въ самомъ Мюнхенѣ, въ ,Театрѣ Художниковъ' и въ новомъ зрительномъ залѣ художественной выставки на Theresienhöhe. Такимъ образомъ, все происходило въ той самой мѣстности, на которую указывалъ историкъ нѣмецкаго театра, ,открывшій' Обераммергау, Eduard Devrient, какъ на мѣсто, гдѣ однажды возникнетъ новый Обераммергау—театръ современной германской культуры. Кажется, что это предсказаніе, сдѣланное полъ вѣка назадъ, теперь осуществляется, потому что никто иной, какъ Максъ Рейнгардтъ, взялъ въ свои творческія руки художественное управленіе Мюнхенскими Festspiele...

О нынѣшнемъ состояніи нѣмецкаго театра ничего нельзя сказать, что не было бы давно всѣмъ извѣстно. Все значительное, касающееся сцены, все—только въ будущемъ! Для будущаго же нѣтъ ничего знаменательнѣе, какъ совпаденіе этихъ двухъ праздничныхъ цикловъ въ одномъ и томъ же времени, въ одной и той же мѣстности: вѣдь Мюнхенъ и Обераммергау—такіе близкіе сосѣди, что можно смѣло говорить о ,единствѣ' мѣста.

При бѣгломъ взглядѣ, театръ въ Германіи, драма, представляется въ такомъ же точно положеніи, какъ и у другихъ народовъ Европы, а именно—нѣмецкій театръ является сложнымъ соединеніемъ различныхъ дѣловыхъ предпріятій, въ большинствѣ случаевъ ничего общаго съ искусствомъ не имѣющихъ. Рядомъ съ этимъ, мы видимъ въ городскихъ центрахъ литераторовъ самыхъ различныхъ направленій, настойчиво заявляющихъ свои права на театръ, между тѣмъ, какъ самъ театръ все болѣе и болѣе отъ нихъ удаляется, ибо давно узналъ по опыту, что дѣло лучше ведется безъ нихъ. Словомъ, и

*) Переводъ съ нѣмецкой рукописи.

въ Германіи оффиціальный театръ—только тема для фельетониста. Онъ уже давно потерялъ жизненную связь съ тѣмъ обществомъ, которое называется ‚культурнымъ‘ и среди котораго только и встрѣчаются творческіе или наслаждающіеся, въ высшемъ смыслѣ, умы.

Но именно въ этомъ чудовищномъ несоотвѣтствіи между театральнымъ дѣломъ и требованіями носителей культурнаго сознанія и лежитъ залогъ переворота, залогъ новаго творчества. Стоитъ лишь представить себѣ ту огромную культурную работу, какую выполняетъ въ наши дни молодое поколѣніе, недавно только возмужавшее и берущее бразды власти въ свои руки! Лишь тотъ, кто имѣетъ о ней понятіе, пойметъ, почему даже нѣмецкій театръ долженъ былъ быть увлеченъ неудержимо къ полному, коренному преобразованію, чтобы сохранить за собой право считаться культурною цѣнностью или, лучше сказать,—чтобы снова завоевать это право.

Ничто такъ не удивляетъ иностранца, глубже проникающаго въ развитіе нѣмецкой духовной и экономической жизни, какъ эта молодая сила роста во всѣхъ областяхъ: въ промышленности, въ школѣ, въ наукѣ, въ ремеслахъ, въ печати, даже въ политикѣ, а иногда и въ церкви. Едва ли найдется въ Германіи такое поле дѣятельности, гдѣ не завоевывали бы постепенно рѣшающаго значенія (или по крайней мѣрѣ не сотрудничали бы) молодыя силы, на ряду съ практическими цѣлями стремящіяся къ преобразованіямъ, т.-е. къ созданію органическихъ культурныхъ формъ, къ возрожденію современнаго вкуса. Крылатыя боевыя слова нашихъ дней—говорятъ о ‚реакціи противъ американизма‘, о ‚прикладномъ искусствѣ‘ во всѣхъ отрасляхъ производства, о ‚возрожденіи добрыхъ старыхъ традицій‘, о борьбѣ съ имитаціей, съ шаблоннымъ копированіемъ старинныхъ стилей. Изобразительное искусство ‚молодыхъ‘ завоевало себѣ въ центрахъ такое крѣпкое положеніе, что оно получило возможность распространять свое вліяніе почти на всѣ дѣла и предпріятія, вліяніе, которому самъ императоръ не могъ долго противостоять. Съ методичной увѣренностью въ конечной цѣли, свойственной по преимуществу нѣмцамъ, эта воля къ возрожденію вкуса проникаетъ понемногу во все національное производство, въ постройку домовъ и городовъ, во всемірно господствующую нѣмецкую технику—словомъ всюду. Можно ли думать серіозно, что одинъ театръ останется нетронутымъ этимъ теченіемъ?

Разумѣется, нѣтъ: онъ уже захваченъ имъ. То, что Максъ Рейнгардтъ медленно воздвигаетъ въ Берлинѣ на развалинахъ ‚литературной‘ драмы эпохи натурализма (съ которой когда-то началась его удивительная карьера), и Мюнхенскій

Театръ Художниковъ—все это не что иное, какъ естественное слѣдствіе общаго культурнаго обновленія Германіи.

Современная техника, имѣющая для насъ такое огромное практическое значеніе, эстетически—дѣйствовала сначала опустошительно. Долгое время не удавалось подчинить новыя производительныя средства требованіямъ художественности. Видя быстро развивающееся обезображиваніе жизни и быта, долгое время мы только старались какъ то растерянно хотя бы затемнить этотъ процессъ, пробовали обманывать себя и стремились сперва къ подражанію тѣмъ формамъ, въ которыхъ сложилась и застыла жизнь древнихъ культуръ. Теперь, послѣ десятковъ лѣтъ борьбы съ машиной и новыми, вызванными ею условіями, мы и въ дѣлѣ формы стали ея господами. Мы научились подчинять машину, современную технику нашему духовному міру, нашей художнической волѣ, нашему вкусу. Какъ отцы наши, посредствомъ ритмически слагающагося воздѣйствія на простую ремесленную цивилизацію, создали свою культуру, такъ и мы хотимъ создать себѣ нашу, современную культуру посредствомъ такого-же ритмически-индивидуальнаго воздѣйствія на современную сложную машинную цивилизацію. А театръ, въ концѣ концовъ, развѣ не большая машина, не техническій аппаратъ, назначеніе котораго воспроизводить драму въ условіяхъ, отвѣчающихъ практическимъ и духовнымъ потребностямъ современныхъ людей?

Мюнхенъ сталъ первоисточникомъ этого движенія. Отсюда исходили созидающія силы во всѣ нѣмецкія земли; культурная насыщенность Берлина, не знающаго традицій, привлекала и продолжаетъ привлекать къ себѣ силы, взращенныя Мюнхеномъ. Не удивительно поэтому, что именно въ Мюнхенѣ энергичнѣе всего идетъ развитіе сцены, развитіе, въ которомъ не малое участіе принимаетъ теперь Максъ Рейнгардтъ, присоединившійся недавно къ намъ, основателямъ Театра Художниковъ. Тутъ, прежде всего, надо отмѣтить знаменательное вліяніе изобразительнаго искусства на повышеніе уровня театра. Именно къ этому искусству обратился Максъ Рейнгардтъ, когда началъ свою революцію въ Берлинѣ. Въ Мюнхенѣ же, въ Театрѣ Художниковъ, это вліяніе стало еще болѣе замѣтнымъ. Знаменательно и то, что не произведенія оффиціальной литературы послужили основаніемъ для новаго зданія, а, напротивъ, творенія геніальныхъ старыхъ драматурговъ, въ особенности—Шекспира. Этотъ фактъ указываетъ на великое значеніе традиціи, на вліяніе театра древнихъ, еще не литературныхъ, эпохъ: мы хотимъ твердо держаться этой традиціи, хотимъ имѣть театръ, который былъ бы самъ себѣ цѣлью—самостоятельнымъ творчествомъ. Въ этомъ мы совершенно расходимся съ ‚литературнымъ' напра-

вленіемъ, господствовавшимъ у насъ въ ,высокомъ' театрѣ, цѣлые десятки лѣтъ. Впрочемъ, это разъединенiе театра и ,литературы' очень облегчено тѣмъ, что театръ уже давно потерянъ для литературы... Театръ свободенъ—онъ можетъ легко опуститься до уровня неразборчивыхъ, плоскихъ увеселенiй, но можетъ и вознестись въ область высокаго искусства, искусства чисто-театральнаго.

Возстановляя такимъ образомъ прежнее назначенiе театра—быть самоцѣлью—мы ничего другого не дѣлаемъ, какъ только востановляемъ традицiю, и вотъ почему такъ значительно то обстоятельство, что наши праздничныя представленiя этого года давались параллельно съ послѣдними еще сохранившимися остатками старинной народной традицiи—съ Обераммергаускими ,Страстями Господними'! Не взирая на то, что въ настоящее время представленiя въ Обераммергау совсѣмъ не являются больше такими, какими были когда-то, а заграмождены всяческими безстильными и безвкусными дополненiями и прибавками отъ самыхъ плохихъ временъ нѣмецкаго нео-варварства,—что, съ другой стороны, различныя церковныя тенденцiи препятствовали развитiю въ полной чистотѣ еще и теперь такого сильнаго въ баварскомъ простонародiи расоваго чувства, съ его удивительно-драматичной стилистикой жеста,—тѣмъ не менѣе эти представленiя содержатъ мощные элементы древнѣйшаго мѣстнаго преданiя, какихъ нигдѣ больше не найти. Достичь того, чтобы современные театральные спектакли получили для насъ такое же значенiе, какое ,Страсти Господни' имѣли для нашихъ предковъ, вотъ собственно въ чемъ заключается наша основная задача. Создать торжества, вполнѣ освобожденныя отъ тѣхъ обстоятельствъ и условностей, въ какихъ обычно происходятъ каждодневныя представленiя, торжества, которыя могли бы въ обширной залѣ, при тысячной толпѣ зрителей всѣхъ слоевъ народа, захватить насъ мощью своей ритмики,—только это можетъ быть исходной точкой, откуда новое развитiе распространится на обыденную театральную жизнь. Мы должны освободиться отъ всѣхъ преградъ, воздвигнутыхъ вокругъ театра эпохой ,литературщины'. Мы должны выбирать такiя средства, какiя позволили бы намъ разсчитывать не только на тонкiй верхнiй слой образованныхъ, въ качествѣ ,публики', но и на большую толпу, въ которой участвовали бы всѣ общественные классы. Мы не должны довольствоваться тѣмъ, чтобы дѣйствовать малыми средствами, разсчитанными на литературный и музыкальный интересъ состоятельныхъ людей въ роскошныхъ театральныхъ залахъ, но въ сущности не имѣющими ничего общаго съ творчествомъ чисто-театральныхъ формъ. Въ такихъ условiяхъ, однако окажется для театра недостаточной игра съ эстетическими, соцiальными и эротическими вопросами нашего времени, такъ какъ среди зрителей

будутъ находиться многіе, объ этихъ вопросахъ ничего не знающіе; и тогда станетъ недостаточной самая остроумная, самая глубокая психологическая конструкція, потому что все слишкомъ интимное, душевное ускользнетъ отъ тѣхъ средствъ выразительности, которыя могутъ дѣйствовать на массы; тогда будутъ недостаточны и прекрасный, ‚поэтическій‘ языкъ, и роскошная постановка, иронія, остроуміе и придуманные эффекты. Тогда надо будетъ создать металлическій, ярко-расчлененный ритмъ, текущій могучей волной чисто-драматическихъ формъ, создать ритмъ, формы, жесты, слова, группировки, которые сами собой понятны и непосредственно дѣйствуютъ на каждаго, кто бы онъ ни былъ по образованію, положенію, вкусу, направленію, лишь бы только онъ не стоялъ, какъ человѣкъ, ниже извѣстнаго уровня. Для людей человѣчески ниже этого уровня, для грубой черни, даже для состоятельной черни—театръ вообще не существуетъ, какъ не существуетъ всякое другое искусство.

Это и есть то, чему насъ учатъ Обераммергаускія представленія,—насъ, на которыхъ нынѣ возложена обязанность дѣйствовать въ качествѣ художниковъ и организаторовъ, — создать зрительную сцену, могущую удовлетворить наше наростающее желаніе культурнаго объединенія. Это одно, что еще можетъ воскреснуть въ насъ, современныхъ людяхъ, отъ всей театральной культуры прошлаго, хотя и завершеннаго, отдѣленнаго отъ насъ столѣтіями, но все же еще не отжившаго, соединеннаго съ нами посредствомъ Обераммергау, словно живымъ звеномъ. На этомъ мы должны испытать свои силы! И тѣмъ, что мы смѣемъ такъ увѣренно подвергать себя подобному испытанію, мы обязаны Рейнгардту. Онъ окружилъ себя даровитыми исполнителями, воспиталъ и образовалъ ихъ такъ, что теперь они окрѣпли, созрѣли для высокаго стиля. Многимъ мы обязаны и художественнымъ кругамъ, присоединившимся къ намъ, чтобы разрѣшить частные вопросы, чтобы создать для новой драмы и ея ритма подходящую раму: подмостки, сцену, зрительную залу, костюмы, декораціи. Одно такъ же необходимо, какъ другое, и одно вытекаетъ изъ другого. Надо помнить, что и Гете кончилъ свою драматическую дѣятельность признаніемъ старыхъ традицій театра мистерій (вторая часть Фауста). Такъ же и Вагнеръ, въ которомъ мы цѣнимъ больше геніальнаго организатора, чѣмъ художника театра, тоже ожидалъ, какъ и мы теперь, улучшенія оперной сцены только отъ плодотворнаго вліянія большихъ, всенародныхъ, распространяющихъ вокругъ себя лучи свѣта праздничныхъ спектаклей. Онъ тоже видѣлъ единственный путь спасенія въ расширеніи сферы театральнаго воздѣйствія до широкихъ массъ, въ выходѣ изъ тѣсноты, въ которой прозябаетъ теперь

театръ, существующій для богатыхъ ‚образованныхъ‘ круговъ. Если Вагнеру не суждено было дожить до этого, то лишь потому, что постановка музыкальной драмы такъ безмѣрно дорога, что навсегда должна остаться ‚роскошью‘. Разговорная же драма, свободная отъ этого условія, какъ только она будетъ избавлена отъ лишняго и устарѣлаго ‚машинизма‘ и отъ безвкусно-напыщенной обстановочности, снова возродится въ своей чистотѣ...

Здѣсь, однако, возникаютъ сомнѣнія и возраженія. Намъ говорятъ: хорошо, вы обладаете всѣми необходимыми средствами, чтобы создать такой торжественный центръ, дѣйствіе котораго, распространяясь далѣе на весь театръ, будетъ способствовать повышенію его уровня. Въ принципѣ вы уже рѣшили проблему постройки театральнаго дома, устройства сцены, ея убранства, какъ и костюмовъ. Вы имѣете режиссеровъ-творцовъ, хорошихъ актеровъ, воспроизводящихъ живую стильность жеста, слова, массовыхъ и групповыхъ движеній. Но у васъ нѣтъ писателей, поэтовъ!

Правда: творца чисто-драматическихъ произведеній могла бы создать только уже существующая театральная культура. Ея-то намъ и недостаетъ, по крайней мѣрѣ въ оффиціально признанной модной литературѣ, а слѣдовательно— не можетъ быть и драматическаго писателя, въ строгомъ смыслѣ этого слова. Современный писатель-литераторъ, общеніе котораго со сценической дѣятельностью только въ томъ и заключается, что онъ на репетиціяхъ своихъ пьесъ, вымученныхъ за письменнымъ столомъ, прерываетъ нервными замѣчаніями трудную работу актеровъ, которые надъ нимъ же сострадательно посмѣиваются,—самый послѣдній, на кого можно было бы расчитывать. Но какъ пошло бы дѣло, если бы опираясь сперва только на произведенія старыхъ мастеровъ, нашъ театръ праздничныхъ представленій и вмѣстѣ съ нимъ вся органически-театральная культура постепенно развивали бы уже самостоятельную дѣятельность? Развѣ этотъ новый театръ не притянулъ бы къ себѣ и не впиталъ бы въ себя новые таланты? Вѣдь драматическому поэту не нужно вовсе быть, какъ Шекспиръ, актеромъ, чтобы, какъ онъ, всецѣло отдаваясь своему дѣлу, черпать свое творчество изъ сценическаго, актерскаго ремесла, изъ театральности. Какъ далеки мы еще отъ этого въ настоящее время, доказываетъ то обстоятельство, что для цѣлаго ряда выдающихся актеровъ, какъ Bahermann, Schildkraut, г-жи Eysoldt, Durieux и др., еще не написано ролей, которыя давали бы имъ возможность выразить на дѣлѣ всѣ силы своихъ дарованій. Въ такихъ актерахъ заложены сотни образовъ, и тотъ, кто можетъ вызвать ихъ къ жизни, тотъ и есть настоящій драматическій писатель! Тѣ же литераторы, которые теперь одни еще пользуются не-

большой дозой благоволенія со стороны нашихъ лучшихъ театральныхъ руководителей, вовсе не желаютъ быть драматическими писателями въ настоящемъ смыслѣ этого слова: ихъ оставляютъ совершенно равнодушными дремлющіе въ глубинѣ актерской души образы. Для нихъ актеръ, какъ и вся сцена, только средство для одной цѣли—эффектно показать публикѣ свои ,идеи', свои ,направленія', свои ,индивидуальности'.

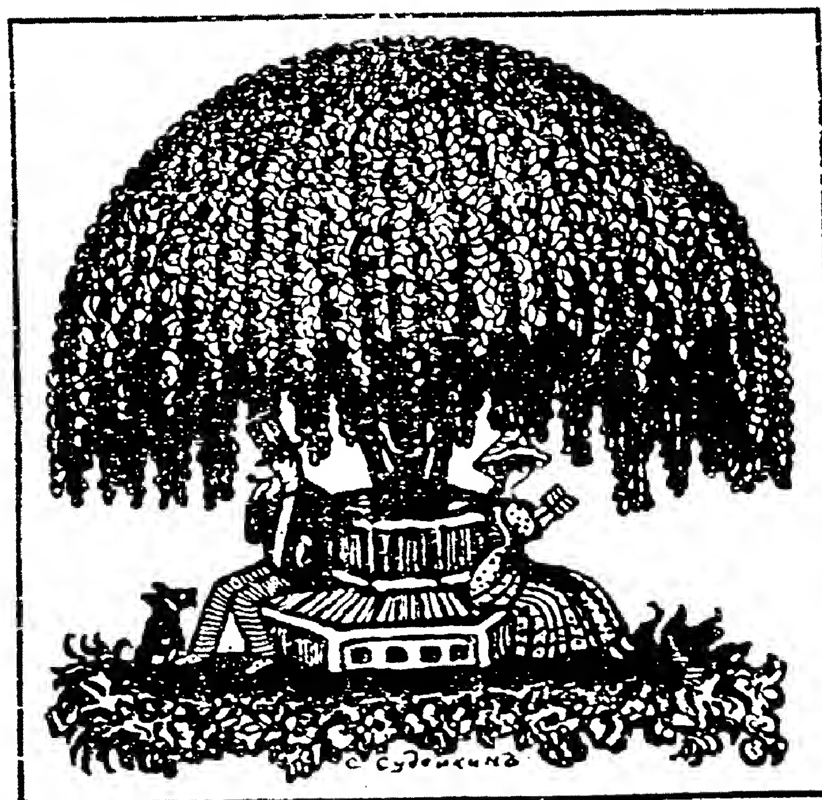
У насъ—двѣ группы такихъ литераторовъ-драматурговъ. Одна группа состоитъ изъ сыновей зажиточныхъ родителей, которые могутъ позволить себѣ роскошь высокомѣрно прогуливаться, безъ всякаго призванія, во владѣніяхъ искусства и писательства и воображать, что они стоятъ ,выше' актера: онъ для нихъ только ,матеріалъ', при помощи котораго воплощаются ихъ писанія, созданныя въ эстетическомъ уединеніи и навѣянныя изысканнѣйшими памятниками древности и міровой литературы,—или же актеръ долженъ, какъ зеркало, эффектно отражать ихъ, драматическихъ писателей, личность, такъ цѣлесообразно воспитанную и взлелѣянную... Другая группа—это бѣдная литературная богема. Эти писатели волей-неволей должны стоять ниже актера, ниже директора предпріятія, потому что они нуждаются въ заработкѣ и должны подлаживаться къ спросу. А спросъ отвѣчаетъ общей ,культурности' посредственныхъ театральныхъ предпріятій и популярныхъ посредственныхъ актеровъ, ,спросъ' требуетъ банальныхъ шутокъ, остротъ, шаблонныхъ эффектовъ и тѣхъ кажущихся противоправительственныхъ и безнравственныхъ пьесъ, какими восхищается зритель-буржуа, принимая ихъ за смѣлые подвиги, хотя онѣ разрѣшены полиціей и безвредность ихъ удостовѣрена административно. Къ этой категоріи обыкновенно причисляютъ и Франка Ведекинда, ибо то, что есть искусство въ его произведеніяхъ, не существуетъ ни для большинства публики, ни для критики. Своимъ успѣхомъ онъ обязанъ единственно парадоксальному половому идеализму, который онъ, къ сожалѣнію, не можетъ перестать проповѣдовать и который принимается просвѣщенной толпой то съ ужасомъ, то съ хихиканіемъ, то какъ подвигъ смѣлаго опроверженія филистерской морали. Изъ этого примѣра видно, какіе странные моменты развитія, въ такъ быстро мѣняющейся современной Германіи, затемняютъ въ художественныхъ и драматическихъ вопросахъ настоящее положеніе дѣлъ и тормазятъ дальнѣйшее движеніе. Буржуазное нѣмецкое общество, внезапно вырванное изъ своей мелко-обывательской среды, изъ замкнутости маленькихъ городовъ съ ихъ ограниченными сосѣдскими интересами, оказалось увлеченнымъ въ широкій міръ безпрерывнаго общенія, крупной наживы, большихъ центровъ, въ которыхъ отдѣльная личность не подлежитъ больше контролю:

это вызвало въ эротическомъ и нравственномъ сознаніи всего буржуазнаго общества конвульсивный зудъ. Вмѣсто того, чтобы бодро наслаждаться, по примѣру романскихъ народовъ, открывшейся свободой, завязалась борьба за половую мораль, борьба, превратившая не только религію и популярную этическую философію, но и все писательство, даже вообще искусство въ поле брани,—иначе говоря, толпа посредственно-образованныхъ людей и газетные фельетонисты перестали обращать вниманіе на всякое другое ‚писательство‘, другое ‚искусство‘, какъ только на то, въ которомъ трактуются подобные сюжеты. Вездѣ и повсюду интересъ былъ поглощенъ обсужденіемъ этого вопроса, и искусство призывалось быть въ немъ судьей: можетъ ли отнынѣ другая, чѣмъ прежде, эротическая мораль имѣть значеніе для буржуазной толпы? Эта странная контроверза, возможная только у народа, поддающагося теоретическому безсмыслію, существовавшая еще со временъ романтизма въ беллетристикѣ, съ появленіемъ ‚Норы‘ Ибсена перебралась на сцену и тамъ господствуетъ до сихъ поръ, такъ какъ вошло въ моду опредѣлять цѣнность пьесы въ зависимости отъ того, насколько оригинально или ‚глубоко‘ разработалъ авторъ эту проблему. Больше, чѣмъ все остальное,—это въ высшей степени удивительное и для болѣе наивнаго, непосредственнаго ума другихъ народовъ совершенно непонятное судилище нравовъ, отвлекало вниманіе отъ художественно важныхъ произведеній настоящаго дня. И только потому, что сквозь сексуальную зловонную атмосферу лучшія произведенія для театра не могли достичь широкой извѣстности, можно было сомнѣваться—получитъ ли подъемъ театральной культуры, какъ я его очертилъ выше, поддержку и со стороны самихъ поэтовъ, этихъ живыхъ истоковъ творчества, безъ которыхъ все остальное, разумѣется, не больше, какъ ‚шумъ изъ пустяковъ‘.

Примѣръ Ведекинда доказываетъ, что все-таки есть у насъ писатели специфически-драматическаго качества. Въ своихъ главныхъ твореніяхъ (‚Духъ земной‘ и ‚Ящикъ Пандоры‘) Ведекиндъ сводитъ современную жизнь къ фантастической ритмикѣ, которая также специфически-драматична, какъ специфически современна. Я называю ее современной не потому, что она соотвѣтствуетъ современымъ моднымъ теоріямъ, но потому, что она—непосредственно, безъ романтики, безъ эстетической позы и произвольной стилизованной маскировки,—родившись изъ жизненныхъ переживаній, она тѣмъ не менѣе остается художественной. И мы далеки отъ того, чтобы падать духомъ, такъ какъ видимъ, какъ день за днемъ все болѣе и болѣе разсѣивается туманъ, окутывающій литературу и пророковъ морали и антиморали: всѣ этимъ присытились. Молодое поколѣніе перешло ‚къ порядку дня‘, а это именно въ ‚порядкѣ дня‘—чтобы

поколѣніе, которое во всѣхъ отношеніяхъ заново устраивается на землѣ, могло наслаждаться театромъ и драмой, отвѣчающими всеобщей культурной реорганизаціи и дающими человѣческой душѣ дѣйствительно то, чего она страстно ждетъ отъ театра, а именно: совершенное блаженство, собранное поэтами и исполнителями изъ всѣхъ сосудовъ страданія, борьбы, жизни, подобно тому, какъ пчелы берутъ сладость меда у всѣхъ растеній, и горькихъ, и сладкихъ, у цикуты такъ же, какъ у розы. И это блаженство, которое даруетъ намъ будущая великая драма, потому болѣе всѣхъ другихъ искусствъ опьянитъ и возвыситъ нашу душу, что оно будетъ свѣтить сквозь потрясенія и омраченія всего нашего бытія.

Вотъ это и есть тѣ великія ‚страсти Господни‘, которыхъ жаждутъ всѣ сотни тысячъ людей, паломничающія въ Обераммергау со всѣхъ концовъ земли; вотъ это и есть то, что сцена нашего времени снова должна и будетъ въ состояніи даровать современникамъ, когда она претворитъ въ торжественно-чистую ритмику великое содержаніе нашей жизни—и трагедіи боговъ, въ которыхъ мы вѣруемъ, и комедіи бѣсовъ, которые насъ искушаютъ и дразнятъ.

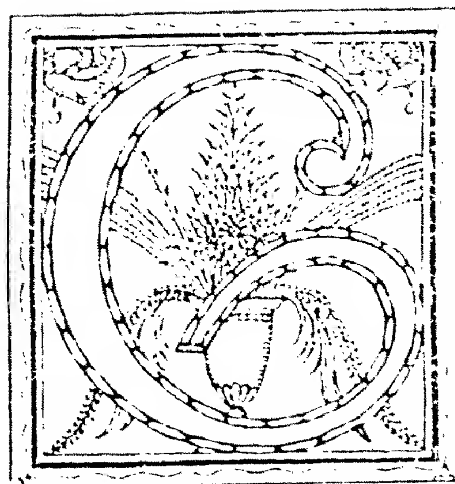


ВАЛЕРІЙ БРЮСОВЪ

ОБЪ ОДНОМЪ ВОПРОСѢ РИТМА

(по поводу книги Андрея Бѣлаго ‚Символизмъ‘)

I



ИМВОЛИЗМЪ‘ Андрея Бѣлаго — одна изъ тѣхъ книгъ, въ которыхъ говорится de omni re scibili et quibusdam aliis. Оглавленіе предлагаетъ читателю ‚проблему культуры‘, вопросы ‚о научномъ догматизмѣ‘ и ‚о границахъ психологіи‘, ‚эмблематику смысла‘, ‚принципъ формы въ эстетикѣ‘, ‚сравнительную морфологію ритма русскихъ лириковъ‘, ‚магію словъ‘ и т. под. Но оглавленіе слишкомъ скромно и содержаніе книги гораздо разнообразнѣе. Такъ, мы находимъ въ ней еще разсужденія о теософіи, о китайскомъ языкѣ, о коэффиціентѣ расширенія газовъ, о ведійской литературѣ, о инструментализмѣ Рене Гиля, о вихревомъ движеніи жидкостей, о каббалистикѣ и астрологіи, о прагматизмѣ и прагматистахъ, о памятникахъ египетской письменности, о психофизическомъ параллелизмѣ, о термохиміи и о многомъ другомъ. Попутно Андрей Бѣлый разсказываетъ біографіи великихъ людей, какъ, напр., Гельмгольца, составляетъ списки пособій для самообразованія и еще находитъ мѣсто для полемическихъ выпадовъ и для лирическихъ автобіографическихъ признаній.

Собственно говоря, огромный томъ, болѣе чѣмъ въ 600 страницъ, представляетъ собою двѣ книги, произвольно соединенныхъ подъ одной обложкой. Обѣ книги, въ большей своей части, посвящены вопросамъ весьма спеціальнымъ. Первая (или первая часть тома) занята философскимъ и историческимъ оправданіемъ символизма. Въ рядѣ статей, критикующихъ различные распространенные (въ философіи, въ наукѣ, въ обществѣ) взгляды на природу истины, Андрей Бѣлый старается установить, что истина доступна человѣку только въ символахъ. Статьи написаны тяжело и языкомъ труднымъ. Вторая книга (вторая часть тома) занята исключительно вопросами русской метрики, и къ ‚символизму‘ отношеніе имѣетъ лишь самое отдаленное, какое вообще не можетъ не имѣть теорія стиха къ теоріи поэзіи. Отъ читателя эти статьи требуютъ исключительнаго вниманія къ вопросамъ ритма и стихосложенія.

Какого, однако, читателя имѣлъ въ виду самъ Андрей Бѣлый, сказать трудно. Тогда какъ въ текстѣ онъ разбираетъ сложные вопросы теоріи познанія, приводитъ математическія формулы, дѣлаетъ ссылки на рѣдчайшія изданія,—въ комментаріяхъ, присоединенныхъ къ книгѣ, онъ беретъ на себя роль популяризатора. Здѣсь онъ считаетъ нужнымъ сообщать читателю, что Кантъ—это ,основатель критической философіи', ,Вундтъ—извѣстный нѣмецкій психологъ', ,Гартманъ—модный въ свое время философъ', и объяснять, что такое ,рондо' и ,тріолетъ' или что такое ,метафора' и ,метонимія'. Въ этихъ же комментаріяхъ дѣлаются длинныя выписки изъ ,Критики чистаго разума', чтобы доказать апріорность пространства, а также выписки общеизвѣстныхъ страницъ Шопенгауера и Ницше. Затѣмъ, по поводу всякаго вопроса, затронутаго въ книгѣ, приводится его ,литература' и въ томъ числѣ то перечень книгъ для лицъ, ,съ философіей вовсе незнакомыхъ и желающихъ оріентироваться въ философскихъ проблемахъ', то,—сочиненій, касающихся санскритской письменности'...

Оцѣнить всю эту ученость Андрея Бѣлаго подъ силу только человѣку съ познаніями поистинѣ энциклопедическими. Мы же только можемъ замѣтить, что въ тѣхъ вопросахъ, которые намъ болѣе или менѣе извѣстны, свѣдѣнія, даваемыя ,Символизмомъ', оказываются небезупречными. Такъ, напримѣръ, перечни книгъ, ,касающихся теоріи и стиля символистовъ', и ,журналовъ, въ которыхъ дебатировались вопросы символизма', безспорно состоятъ изъ случайнаго набора заглавій. Въ перечень журналовъ внесены такія популярныя, ничего общаго съ ,символизмомъ' не имѣющія изданія, какъ ,Revue Hebdomadaire', ,La Nouvelle revue moderne', ,Freistadt', ,Nuova Antologia', ,Nuova Parola', и пропущены ,Revue Blanche', ,Pan', ,Insel', ,Ver Sacrum' и т. под. Среди книгъ указана вовсе не существующая книга Ренэ Гиля ,Notes sur le Symbolisme', и книга Гиммельштерна ,Rhythmik-Studien', о ,символизмѣ' и не поминающая, и т. п. Столь же небезупречны сообщенія Андрея Бѣлаго (на которыя онъ очень щедръ) о различныхъ явленіяхъ античной жизни. Характеристики ученій греческихъ философовъ сдѣланы имъ крайне сбивчиво и неточно. ,Пеонъ' на протяженіи всей книги называется ,пэаномъ', а въ одномъ примѣчаніи, гдѣ Андрей Бѣлый пытается эту свою явную ошибку оправдать, онъ увѣряетъ, что ,пэаны' были гимны въ честь Діониса (въ дѣйствительности—въ честь Аполлона). Названіе ,Иліады' во всей книгѣ упорно пишется черезъ два *л*. И т. д.

Написанъ ,Символизмъ' поразительно неровно: нѣкоторыя страницы сильно и выразительно, другія—крайне небрежнымъ, можно сказать неряшливымъ язы-

комъ. Мы уже не говоримъ о томъ, что отъ книги подобнаго рода можно требовать крайне осмотрительнаго обращенія съ терминами (чего въ ,Символизмѣ' нѣтъ вовсе), но въ цѣломъ рядѣ мѣстъ простая ясность изложенія оставляетъ желать многаго. Иныя статьи написаны такъ плохо, что надо только удивляться, какъ позволилъ это себѣ Андрей Бѣлый, одинъ изъ нашихъ лучшихъ стилистовъ. Въ книгѣ на каждомъ шагу встрѣчаются выраженія несообразныя, почти комическія: ,въ рядѣ теченій переносится центръ тяжести на вопросы', ,путь чреватъ будущими обобщеніями', ,условной моделью перекидываемъ мы мостъ', ,освѣщать ведантизмъ въ свѣтѣ сложнаго дерева браманизма', ,Тритгеймъ, учениками котораго явились два такихъ имени' и т. под. Такая неряшливость особенно непріятна въ книгѣ, гдѣ много говорится о слогѣ и проповѣдуется величайшее вниманіе къ языку.

II

Предоставляя разборъ всей книги лицамъ, болѣе къ тому подготовленнымъ и болѣе освѣдомленнымъ въ спеціальныхъ философскихъ вопросахъ, мы остановимся только на одной ея сторонѣ, точнѣе на одномъ изъ поднятыхъ Андреемъ Бѣлымъ вопросовъ.

Значительная часть второй половины ,Символизма' посвящена изслѣдованію русскаго четырехстопнаго ямба.

Дѣло въ томъ, что Андрей Бѣлый, въ ,Символизмѣ', выступаетъ сторонникомъ ,научной эстетики'. На мѣсто субъективной критики произведеній искусства, руководимой личнымъ вкусомъ критика, онъ хочетъ поставить критику научную, отправляющуюся отъ экспериментальныхъ данныхъ. Предметомъ такого эксперимента въ области искусствъ, по мнѣнію Андрея Бѣлаго, можетъ быть только ихъ ,форма'. Въ поэзіи ,формой' является ритмъ рѣчи, въ частности стиха, т.-е. ,слова, расположенныя въ своеобразныхъ фонетическихъ, метрическихъ и ритмическихъ сочетаніяхъ'.

Какъ примѣръ такого эксперимента въ области поэзіи, Андрей Бѣлый приводитъ свои наблюденія надъ ритмомъ четырехстопнаго ямба и свои выводы изъ этихъ наблюденій. Спеціально этому вопросу посвящены въ ,Символизмѣ' двѣ статьи: ,Сравнительная морфологія ритма русскихъ лириковъ' и ,Опытъ характеристики русскаго четырехстопнаго ямба'; но тѣми же наблюденіями не разъ пользуется Андрей Бѣлый и въ другихъ статьяхъ. Съ внѣшней стороны эти изслѣдованія Андрея Бѣлаго имѣютъ всю видимость ,научности'. Онъ

приводитъ въ нихъ составленныя имъ статистическія таблицы, постоянно оперируетъ цифрами, засыпаетъ терминами. Свои выводы относительно сравнительной ритмичности стиха тѣхъ и другихъ поэтовъ онъ заканчиваетъ заявленіемъ, что это—‚не субъективная оцѣнка,‘ но ‚безпристрастное описаніе‘.
Мы, однако, склонны думать, что Андрей Бѣлый заблуждается, что дѣйствительной научности въ его статьяхъ весьма немного и что его выводы все же остаются его ‚субъективными‘ догадками.

Прежде всего возбуждаетъ сомнѣніе объемъ того матеріала, которымъ Андрей Бѣлый пользовался. Оказывается, что его наблюденія были сдѣланы не только не надъ всѣмъ количествомъ четырехстопнаго ямба, какое имѣется въ русской литературѣ (что врядъ ли и возможно), но даже не надъ всѣми тѣми поэтами, которыхъ должно считать создателями русскаго стиха и которымъ въ исторіи русской поэзіи принадлежитъ почетное мѣсто. Такъ, внѣ наблюденій Андрея Бѣлаго остались: бар. Дельвигъ, кн. Вяземскій, Веневитиновъ, Крыловъ, Грибоѣдовъ, Щербина, Кольцовъ, Огаревъ и мн. др., а изъ болѣе новыхъ—Голенищевъ-Кутузовъ, Фофановъ, Ив. Коневской (хотя изученъ, напримѣръ, Городецкій). Мало этого: изъ тѣхъ поэтовъ, стихи которыхъ были подвергнуты изслѣдованію, взято было не все количество стиховъ, написанныхъ ими даннымъ размѣромъ, но, какъ выражается Андрей Бѣлый, ‚опредѣленная порція‘, именно 596 стиховъ. Какъ была выбрана эта порція, случайно или по нѣкоторымъ соображеніямъ, почему одни стихи были обслѣдованы, другіе нѣтъ, объ этомъ Андрей Бѣлый не упоминаетъ нигдѣ.

Далѣе оказывается, что о ритмѣ стиховъ Андрей Бѣлый судилъ не по всей совокупности тѣхъ элементовъ, которые образуютъ ритмъ стиха, а только по одному единственному элементу, именно по количеству и по положенію въ стихахъ даннаго поэта пиррихіевъ.

Какъ извѣстно, чистыхъ ямбовъ и хореевъ въ русскомъ стихѣ почти не бываетъ. Ударенія тоническія далеко не всегда совпадаютъ съ удареніями логическими, и на многихъ слогахъ, въ словѣ, собственно говоря, не ударяемыхъ, въ стихѣ стоитъ условное удареніе, называемое обычно второстепеннымъ. Такъ, въ стихѣ:

Цыганы шумною толпой—

главныхъ удареній только три, по числу словъ, но къ нимъ присоединяется четвертое, на третьей, пиррихической, стопѣ, на послѣднемъ слогѣ слова ‚шумною‘. Поэтому нашъ четырехстопный ямбъ, смотря по мѣсту, занимаемому

второстепеннымъ удареніемъ, можетъ имѣть 6 основныхъ (наиболѣе употребимыхъ) модуляцій:

1) ◡/ ◡/ ◡/ ◡/

2) ◡ ◡ ◡/ ◡/ ◡/

3) ◡/ ◡ ◡ ◡/ ◡/

4) ◡/ ◡/ ◡ ◡ ◡/

5) ◡ ◡ ◡/ ◡ ◡ ◡/

6) ◡/ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡/

Наблюденія Андрея Бѣлаго сводятся къ подсчету количества тѣхъ или иныхъ модуляцій и тѣхъ или иныхъ комбинацій изъ этихъ модуляцій у различныхъ лириковъ. Его статистическія таблицы показываютъ, какую изъ этихъ модуляцій и въ какихъ сочетаніяхъ данный поэтъ предпочитаетъ (все—въ опредѣленной ‚порціи‘ стиховъ). Сопоставляя цифры своихъ таблицъ и принимая бóльшую цифру пиррихіевъ и большее количество комбинацій изъ различныхъ модуляцій за бóльшую ритмичность, Андрей Бѣлый дѣлаетъ выводы о сравнительномъ ‚богатствѣ‘ ритма различныхъ поэтовъ.

Между тѣмъ, въ дѣйствительности, пиррихіи ни въ какомъ случаѣ не опредѣляютъ сами по себѣ ритма стиха. Ритмъ слагается изъ комбинаціи цѣлаго ряда факторовъ, среди которыхъ пиррихіи занимаютъ лишь одно, опредѣленное мѣсто. Въ число этихъ факторовъ, кромѣ пиррихіевъ, входятъ еще: цезуры, логическій строй стиха, словесная инструментовка (аллитерація, внутреннія риѳмы, ассонансы и т. под.), расположеніе риѳмъ, построеніе строфы, структура образовъ и т. д. Въ зависимости отъ вліянія всѣхъ этихъ элементовъ, однихъ въ большей, другихъ въ меньшей степени, шесть указанныхъ выше модуляцій, въ свою очередь, распадаются на рядъ весьма различныхъ ритмическихъ формъ (варіантовъ).

Особенно тѣсно значеніе пиррихіевъ зависитъ отъ цезуръ стиха.

Возьмемъ два стиха:

Тиха украинская ночь.

Богатъ и славенъ Кочубей.

По строю пиррихіевъ оба стиха принадлежатъ къ 4-ой изъ указанныхъ нами модуляцій, и въ изслѣдованіяхъ Андрея Бѣлаго такіе стихи считаются ритмически тождественными. Но, вѣроятно, наименѣе изощренное въ ритмахъ ухо различитъ все громадное ритмическое различіе этихъ двухъ стиховъ. Ритмъ перваго нѣженъ и гибокъ, второго—твердъ и суровъ. Это различіе опредѣлено

различіемъ цезуръ. Въ первомъ стихѣ пиррихическая стопа не отдѣлена цезурой, и второстепенное удареніе падаетъ на предпослѣдній слогъ слова: во второмъ—пиррихическая стопа начинается непосредственно послѣ цезуры, и второстепенное удареніе падаетъ на первый слогъ слова.
Возьмемъ другой примѣръ. Какъ образцы довольно рѣдкой 6-ой модуляціи, Андрей Бѣлый приводитъ стихи З. Гиппіусъ и свои. Вотъ стихъ З. Гиппіусъ:

Безрадостно-благополучно.

Ритмъ легкій, красивый. А вотъ стихъ Бѣлаго:

Надъ памятниками дрожатъ.

Неуклюжій, несуразный (ритмически) стихъ, который едва можно выговорить. Но вся разница между этими стихами — только въ расположеніи цезуръ. У З. Гиппіусъ выбраны наиболѣе легкія цезуры (второстепенное удареніе на послѣднемъ слогѣ и на второмъ отъ начала), а у Андрея Бѣлаго — самыя тяжелыя, наименѣе позволительныя.
Точно также два стиха:

Шведъ, русскій, колетъ, рубитъ, рѣжетъ.

Печальный демонъ, духъ изгнанья. —

по характеристикѣ Андрея Бѣлаго принадлежатъ ритмически къ одному типу, какъ полные ямбы (безъ пиррихіевъ). Между тѣмъ ритмически они прямо противоположны.
Такое же значеніе имѣютъ цезуры и въ стихахъ хореическихъ. Вотъ два двустишія:

Выхожу одинъ я на дорогу,
Сквозь туманъ кремнистый путь блеститъ...

Это было въ средніе вѣка,
На высотахъ Умбріи лѣсистой...

По расположенію пиррихіевъ эти стихи тождественны. Но различіе цезуръ дѣлаетъ стихи Лермонтова музыкой грусти и торжественности, а стихи Мережковскаго легкой повѣствовательной рѣчью.
Вліяніе цезуръ видоизмѣняется расположеніемъ въ стихѣ логическихъ удареній. Вотъ два стиха:

И разрѣзающе-остра...

Я, хитроумный Одиссей...

Въ этихъ стихахъ совершенно одинаково и расположеніе пиррихіевъ и расположеніе цезуръ. Однако, ритмъ второго стиха болѣе сложенъ, что зависитъ отъ того, что въ немъ на слабую (неударяемую) часть первой стопы падаетъ логическое удареніе. Сходнымъ примѣромъ могутъ служить стихи:

Ночь! ночь! о гдѣ твои покровы!

О, вѣрь мнѣ, я одинъ понынѣ...

Приведенные примѣры, какъ намъ кажется, достаточно доказываютъ, что судить о ритмѣ и ритмичности стиха только на основаніи строя его пиррихіевъ — неосновательно. Еще менѣе основательно богатство стиха пиррихіями и различными комбинаціями пиррихическихъ модуляцій — отожествлять съ ритмическимъ богатствомъ стиха. Пиррихіи обогащаютъ ритмъ стиха только въ удачныхъ соединеніяхъ съ цезурами стиха и съ другими его элементами. Въ другихъ же случаяхъ пиррихіи могутъ тяжелить ритмъ стиха.

Въ статистическихъ таблицахъ, составленныхъ Андреемъ Бѣлымъ, и въ его разсужденіяхъ о ритмѣ четырехстопнаго ямба мы видимъ слѣдующіе недостатки.

Во-первыхъ, имъ отожествляются, какъ имѣющіе одинаковый ритмъ, стихи ритмически различные (онъ не принимаетъ въ расчетъ варіантовъ, образуемыхъ въ пиррихическихъ модуляціяхъ — цезурами).

Во-вторыхъ, рядъ явленій въ стихѣ имъ оцѣнивается невѣрно (за показатель ритмическаго богатства признаются такія явленія, которыя могутъ и не обогащать ритма).

Въ-третьихъ, рядъ явленій ритмической жизни стиха имъ вовсе не оцѣнивается (напр., видоизмѣненіе ритма, происходящее подъ вліяніемъ логическаго строя стиха).

Эти недостатки, по нашему мнѣнію, лишаютъ выводы Андрея Бѣлаго научнаго значенія. Вотъ почему мы никакъ не можемъ согласиться съ утвержденіемъ Андрея Бѣлаго, что его характеристики ритма различныхъ лириковъ суть ‚безпристрастныя‘ т. е. объективныя описанія: научной почвы подъ построеніями Андрея Бѣлаго — нѣтъ.

Намъ остается добавить, что самъ Андрей Бѣлый не неосвѣдомленъ о тѣсной связи, существующей между пиррихіями и цезурами. Въ одномъ мѣстѣ своей книги (стр. 276—278) онъ опредѣленно признаетъ ее. ‚Звуковая особенность пиррихической стопы, — говоритъ онъ, — зависитъ не только отъ самой стопы,

но и отъ слова, которое эту стопу образуетъ'. Нѣсколько далѣе онъ говоритъ, что ритмическій характеръ пиррихической стопы ,рѣзко измѣняется' въ зависимости отъ мѣстоположенія цезуры. Но потомъ, на протяженіи всей своей книги, Андрей Бѣлый нигдѣ объ этомъ своемъ утвержденіи не вспоминаетъ и нигдѣ не принимаетъ въ расчетъ зависимости пиррихіевъ отъ цезуръ. Такъ какъ многіе выводы Андрея Бѣлаго рѣшительно невозможны, если эту зависимость признавать,—приходится предположить, что все разсужденіе объ ней (указанныя выше страницы) есть позднѣйшая вставка, обязанная своимъ появленіемъ въ книгѣ какому-либо постороннему вліянію.

III

Мы должны, однако, сказать, что самые выводы Андрея Бѣлаго (о ритмѣ различныхъ поэтовъ), если не искать въ нихъ исключительной научной обоснованности, представляютъ много интереснаго. Андрей Бѣлый ошибается, думая, что дѣлаетъ свои заключенія на основаніи экспериментальныхъ данныхъ, но его критическое чутье подсказываетъ ему рядъ любопытныхъ соображеній.

Такъ, напримѣръ, очень любопытно утвержденіе Андрея Бѣлаго, что поэты 50-хъ и 60-хъ годовъ, слѣдуя за Пушкинымъ въ общихъ чертахъ ритма, выродили русскій ямбъ въ стихъ ,прилизанный' и ,благополучно гладкій', обладающій призрачной легкостью. Не менѣе любопытно замѣчаніе, что у Сологуба и Блока ,ритмъ пробуждается отъ Пушкиноподобной версификаторской гладкости наслѣдія Майкова и А. Толстого къ подлинному ритмическому дыханію'. Заслуживаютъ вниманія и всѣ другія характеристики ритма разныхъ поэтовъ, старыхъ и новыхъ.

Мы полагаемъ, что у Андрея Бѣлаго есть всѣ данныя, чтобы выполнить ту задачу, которую онъ себѣ поставилъ: заложить основанія ,науки о стихѣ', а тѣмъ самымъ и ,научной эстетики'. Неудачу, постигшую Андрея Бѣлаго на этомъ пути, мы склонны объяснять исключительно той спѣшностью, съ какой, по всѣмъ признакамъ, писался ,Символизмъ'. Для осуществленія замысла Андрея Бѣлаго нужны были многіе годы предварительныхъ изысканій и собиранія матеріала. Между тѣмъ Андрею Бѣлому хотѣлось, повидимому, безъ промедленія, связать нѣкоторыя свои бѣглыя наблюденія съ нѣкоторыми своими, можетъ быть, преждевременными догадками. Ему хотѣлось теперь же перекинуть мостъ отъ законовъ стихосложенія и къ символизму, и къ теософіи,

и ко многому другому... Это торопливое желаніе скорѣе перейти къ общимъ выводамъ и повело къ указаннымъ нами недостаткамъ изслѣдованія.

Впрочемъ, при всѣхъ слабыхъ сторонахъ, книга Андрея Бѣлаго представляетъ собою явленіе не заурядное, и тѣ ея части, которыя посвящены ритмикѣ, имѣютъ большое значеніе. Здѣсь поставлено много важныхъ вопросовъ, разсыпано не мало дѣльныхъ замѣчаній, и, главное, рѣзко и твердо выдвинута важная проблема о созданіи ‚научной эстетики'. Надо пожелать, чтобы Андрей Бѣлый вновь вернулся къ разработкѣ тѣхъ вопросовъ, которые онъ, слишкомъ поспѣшно, думалъ разрѣшить въ ‚Символизмѣ'. Если Андрей Бѣлый пожелаетъ работать болѣе методически, не будетъ торопиться съ красивыми обобщеніями, согласится довольствоваться тѣми выводами, на которые уполномочиваютъ сдѣланныя наблюденія, — онъ, безъ сомнѣнія, окажетъ значительныя услуги молодой ‚наукѣ о стихѣ'. Теперь же, читая грузный ‚Символизмъ', иной разъ думаешь, что напрасно Андрей Бѣлый съ такимъ негодованіемъ говоритъ о ‚пучинѣ газетнаго легкомыслія': довольно часто отваживается онъ самъ нырять въ эту ‚пучину'.



Хроника



ВѢНОКЪ ИЛИ ВѢНЕЦЪ *)

„Пусть поэтъ творитъ не свои книги, а свою жизнь".
Валерій Брюсовъ.
Горе, кто обмѣнитъ
На вѣнокъ вѣнецъ.
Валерій Брюсовъ.

Обмѣнъ мнѣній о судьбахъ и назначеніи символизма, происходящій на страницахъ „Аполлона", побуждаетъ меня высказать нѣсколько словъ.

Будучи несогласенъ въ корнѣ со статьей В. Я. Брюсова „О рѣчи рабской, въ защиту поэзіи", невольно выписываю слова В. Я. Брюсова изъ статьи его „Священная жертва" (Вѣсы № 1, 1905 г.). Вотъ эти слова:

„Мы требуемъ отъ поэта, чтобы онъ неустанно приносилъ свои „священныя жертвы" не только стихами, но каждымъ часомъ своей жизни, каждымъ чувствомъ,—своей любовью, своей ненавистью, достиженіями и паденіями".

И я подписываюсь подъ каждымъ словомъ... Въ прекрасной, глубокопрочувствованной статьѣ А. Блокъ въ сущности говоритъ только это; онъ какъ бы спрашиваетъ себя и насъ, приносимъ ли мы свои „священныя жертвы" каждымъ чувствомъ, каждымъ часомъ своей жизни. Съ другой стороны, В. Ивановъ опредѣленно высказывается въ томъ смыслѣ, что символизмъ не есть только школа въ искусствѣ. Казалось бы, Брюсову, выступавшему, нѣсколько лѣтъ назадъ, отъ лица русской символической поэзіи со своимъ credo, только радоваться этому совпаденію признанія В. Иванова съ собой.

„Символизмъ не хотѣлъ и не могъ быть только искусствомъ", исповѣдуетъ В. Ивановъ.

„Мы требуемъ отъ поэта, чтобы онъ неустанно приносилъ свои „священныя жертвы" не только стихами", исповѣдовалъ В. Я. Брюсовъ въ 1905 году.

Оба лозунга открыто признаютъ за символизмомъ нѣчто большее, нежели литературную школу; въ теченіи, сложившемся во Франціи, какъ литературная школа, а въ Германіи—какъ новое міросозерцаніе (къ символистамъ причислялъ себя и Ницше), могло и должно было со-

*) Признавая первостепенное значеніе того спора, который поднятъ статьями Вячеслава Иванова и Александра Блока и перешелъ уже въ общую прессу, и желая по возможности всесторонне освѣтить его, редакція переноситъ печатаніе статей о символизмѣ въ хронику: только такимъ путемъ недостатокъ мѣста можетъ быть устраненъ.

держаться нѣчто бо́льшее, нежели разсужденіе о чеканкѣ стиха. Французскій символизмъ, правда, создался, какъ литературная школа, но германскій символизмъ слагался не только въ предѣлахъ исторіи литературы. И важно намъ не то, какъ слагался символизмъ исторически; намъ важно, что такое символизмъ, отразившійся здѣсь—какъ школа, а тамъ—какъ проповѣдь новаго мiроощущенія. Признаніе двухъ крупнѣйшихъ представителей русскаго символизма въ томъ, что символизмъ не только литературная школа, указываетъ вовсе не на измѣну завѣтамъ символическаго искусства, а на характеръ русскаго символизма, оригинально выразившагося.

Брюсовъ, въ 1905 году давшій одинаковое съ Ивановымъ и Блокомъ опредѣленіе задачъ художника, въ 1910 году возражаетъ Иванову и Блоку слѣдующими юмористическими, но вовсе не убѣдительными словами: „Молоткомъ слѣдуетъ вбивать гвозди, а не писать картины. Изъ ружья лучше стрѣлять, чѣмъ пить ликеры... Дѣдушка Крыловъ предостерегаетъ отъ такихъ пѣвцовъ, главное достоинсво которыхъ въ томъ, что они въ ротъ хмельного не берутъ". („Аполлонъ" № 9, стр. 31). Изъ того, что молоткомъ вбиваютъ гвозди вовсе не слѣдуетъ, чтобы я, подвергшись нападенію разбойниковъ и не имѣя никакого орудія, кромѣ молотка, позволилъ себя убить, не защищаясь молоткомъ только потому, что имъ вбиваютъ гвозди. Изъ ружья, правда, не пьютъ ликера, но ружье въ арміи осуществляетъ двѣ, но существу несовпадающихъ цѣли: 1) изъ него стрѣляютъ, 2) къ нему привинчиваютъ штыкъ и дѣйствуютъ имъ, какъ холоднымъ оружіемъ. Конечно, не въ томъ красота пѣвца, что онъ не беретъ въ ротъ хмельного; но отсюда не слѣдуетъ вовсе, что пѣвецъ не смѣетъ заботиться о своей трезвости; вино, какъ мы знаемъ, ослабляетъ творчество. Чего хочетъ В. Я. Брюсовъ? Не хочетъ ли онъ, чтобы не защищались молоткомъ, даже когда нѣтъ иного оружія; чтобы воины, разстрѣлявъ патроны и видя наступленіе врага на крѣпость, лучше бросили бы ружья и сдались въ плѣнъ, нежели привинтили къ ружьямъ штыки? Или онъ не хочетъ, чтобы поэты боролись съ алкоголизмомъ? Конечно, В. Я. Брюсовъ будетъ отрицать столь явное примѣненіе толстовскаго принципа непротивленія злу по отношенію къ любимому имъ искусству; но выходитъ, что въ данномъ случаѣ именно такое непротивленіе онъ проповѣдуетъ.

Искусство искони символично; противъ символизма всяческаго искусства никто не споритъ; символизмъ этотъ приближается къ намъ, когда мы подымемся къ снѣговымъ вершинамъ творческаго Олимпа. Символизмъ Гете, Данте, Шекспира аристократиченъ не только въ переносномъ смыслѣ, но и въ буквальномъ, какъ была аристократична подлинная наука, подлинная философія.

Съ середины XIX столѣтія возросла демократизація знаній и философіи; цѣлые слои, доселѣ никакъ не причастные искусству, являлись все болѣе и болѣе законодателями его судебъ; въ настоящую эпоху не кружки эстетически-образованныхъ людей — активные участники жизни искусства; демократическія массы отнеслись къ искусству активно, смѣстилась линія развитія искусствъ; искусство—въ опасности.

Развитіе символической школы въ искусствѣ, какъ и проповѣдь символизма у Ницше и Ибсена, явились отвѣтомъ на распространяющуюся вульгаризацію искусства; аристократическія глубины вѣчнаго символизма предстали предъ массой въ явной, проповѣднической формѣ: символическая школа въ поэзіи суммировала индивидуальные лозунги художниковъ, (исповѣдуемые, какъ Privat-Sache), провозглашеніемъ этихъ лозунговъ, какъ параграфовъ художественной платформы: въ демократическихъ кабачкахъ, а не на высотахъ академическаго олимпійства началась проповѣдь символистовъ. Первые символисты выступали и какъ теоретики, и какъ худож-

ники: ,неуловимое' всякаго символа выбросили они на поверхность образа. Въ символизмѣ французской школы ,тайное' всякаго образа, извнѣ отчетливаго, стало ,явнымъ', туманъ—образомъ. Гете—извнѣ ясенъ; и только подъ ясностью формы, гдѣ-то тамъ, въ глубинѣ, насъ встрѣчаютъ бездонные корридоры ,неуловимаго'; Верлэнъ—извнѣ туманенъ; но подъ туманной оболочкой у него часто сквозитъ простая и ясная мысль. Первый—аристократъ; второй—демократъ.

Если въ классически законченныхъ формахъ Гетевскаго символизма не встаетъ съ настойчивостью вопросъ о происхожденіи мистической дымки запредѣльнаго, почіющей на искусствѣ, то въ утрированно крикливомъ подчеркиваніи такой дымки у позднѣйшихъ символистовъ этотъ вопросъ встаетъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ встаетъ по новому вопросъ о цѣли, о смыслѣ Художественнаго Творчества, о мѣстѣ его въ іерархіи знаній и творчествъ (напр., религіознаго). Этотъ вопросъ теперь волнуетъ не только теоретика; онъ волнуетъ и художника; разобраться въ задачахъ и цѣляхъ искусства, независимо отъ сложившихся исторически его формъ, есть нынѣ вопросъ совѣсти художника, а особенно художника-символиста, въ силу положенія своего подчеркнувшаго многое изъ того, что прежде замалчивалось, выставившаго явно предъ всѣми, какъ лозунгъ, индивидуальныя заявленія художниковъ прошлаго. Вѣнокъ лавровый, стыдливо покрывшій жреческій вѣнецъ, символисты сорвали съ себя въ лицѣ Ницше, Ибсена; религіозныя исканія Бодлера, Верлэна, Уайльда, Гюисманса, Стриндберга, В. Иванова, Блока не заглушить анкетами о свободномъ стихѣ; въ мученіяхъ совѣсти, въ борьбѣ за дальніе горизонты жизни не только любовь къ искусству проявилась у современныхъ поэтовъ-символистовъ. ,Только жреческій ножъ, разсѣкающій грудь, даетъ право на имя поэта',—писалъ самъ Брюсовъ. Вѣнокъ былъ смѣненъ на вѣнецъ. На вѣнецъ смѣнилъ свой вѣнокъ и Брюсовъ, заявившій опредѣленно:

Горе, кто обмѣнитъ
На вѣнокъ вѣнецъ.

А вотъ въ статьѣ своей № 9 ,Аполлона' онъ именно мѣняетъ на вѣнокъ вѣнецъ; не хотѣлось бы отвѣтить ему его же словами: Горе...

Въ проповѣднической нотѣ, проявившейся у величайшихъ символистовъ нашего времени Ницше и Ибсена, въ томъ, что они признаютъ въ художникѣ творца жизни, мы и усматриваемъ привнесеніе цѣли, диктуемой искусству: изъ искусства выйдетъ новая жизнь и спасеніе человѣчества. Это и есть тотъ штыкъ, который привинчиваетъ къ ружью завоеватель-художникъ; въ искусствѣ кроется религіозное творчество самой жизни, опредѣляющее само познаніе; такъ отвѣчаетъ развитіе главнѣйшихъ руслъ современной психологіи и теоріи знанія: штыкъ дарится художнику философомъ; штыкъ нуженъ; а Брюсовъ въ критическій моментъ высмѣиваетъ употребленіе штыка неудачнымъ сравненіемъ штыка съ ликеромъ. Такъ поступая, онъ рубитъ вѣтку, на которой сидитъ, отрекается отъ своихъ словъ: ,На алтарь нашего божества мы бросаемъ самихъ себя'.

На алтарь своего божества, вѣруя въ магическую силу творчества, какъ начала преображенія жизни — бросаютъ В. Ивановъ и Блокъ свою дѣятельность, какъ литераторовъ: они исполняютъ завѣтъ Брюсова; отъ этого, вѣримъ, лишь разгорится пламя ихъ художественнаго творчества: В. Ивановъ дастъ еще болѣе совершенные сонеты, Блокъ—драмы. Но Брюсовъ смѣется надъ ихъ жреческимъ отношеніемъ къ искусству.

Я не отвѣчу ему его же словами: Горе...

Я построилъ этотъ отвѣтъ Брюсову на продолженіи и развитіи его шутки о ружьѣ и ликерѣ. Помимо шутки, В. Я. Брюсовъ опровергаетъ Иванова указаніемъ на то, что символизмъ есть опредѣленное историческое явленіе; Брюсовъ предлагаетъ остаться и современнымъ символистамъ на той теоретической почвѣ,

какую имѣли подъ собой французскіе символисты. Но признаемся: у нихъ не было никакой теоретической почвы; самый интересъ къ стиху, самыя разсужденія о формѣ хороши тогда, когда мы знаемъ, что такое искусство, форма, стихъ; лозунги символистовъ требуютъ философскаго оправданія и раскрытія; оставаться на почвѣ исторіи невозможно; сожалѣть о томъ, что современные русскіе символисты вышли изъ круга интересовъ французскихъ символистовъ равнозначно сожалѣнію о томъ, что человѣчество вышло изъ первобытнаго состоянія. Да и кромѣ того: пріурочивать символизмъ къ Франціи—узко: вѣдь Ницше опредѣленно заявлялъ себя символистомъ; а кругъ его темъ несоизмѣримъ съ кругомъ темъ, разрабатываемыхъ во Франціи. Символизмъ—всеміpно-историческое явленіе; онъ весь еще — въ будущемъ, забивать его во Францію и измѣривать десятилѣтіемъ жестоко; отъ символизма не останется ничего. ‚Спросите Верхарна и Вилье-де-Гриффина,— восклицаетъ Брюсовъ,— и я увѣренъ, что всѣ они скажутъ единогласно, что хотѣли одного'... Было бы обидно за символизмъ, если бы судьбы его опредѣлялись личнымъ мнѣніемъ Верхарна и Вилье-де-Гриффина. Надѣюсь, что символизмъ нѣчто большее, нежели Вилье-де-Гриффинъ...

Стремленіе символистовъ не въ томъ, чтобы разрушить тысячелѣтія прошлаго искусства, а въ томъ, чтобы освѣтить и углубить эти тысячелѣтія свѣтомъ будущаго. Эта вѣра въ будущее и двигаетъ всѣми нами, заявляющими открыто, что судьбы русскаго символизма не зависятъ отъ Франціи, какъ не зависятъ онѣ и отъ школьныхъ опредѣленій.

Иначе Брюсову пришлось бы согласиться съ жестокой критикой французскихъ символистовъ, напечатанной въ томъ же № ‚Аполлона' въ статьѣ ‚Парижскій діалогъ'. Вотъ что пишетъ авторъ діалога: ‚Послѣдовательные символисты не оставятъ твореній или оставятъ такія, которыя черезъ сто лѣтъ будутъ читаться только ради любопытства'. Символизмъ, понимаемый, какъ методъ литературной школы, обреченъ на гибель: это—ясно. Неужели Брюсовъ хочетъ гибели символизму? Но Брюсовъ двоится.

‚Пусть поэтъ творитъ не свои книги, а жизнь',—пишетъ онъ въ 1905 году. ‚Символизмъ хотѣлъ быть и всегда былъ только искусствомъ',—пишетъ онъ въ 1910 году.

Горе, кто обмѣнитъ
На вѣнокъ вѣнецъ.

Вал. Брюсовъ.

Вѣнокъ или вѣнецъ?

Андрей Бѣлый.

ПО МЮНХЕНСКИМЪ ТЕАТРАМЪ

(отрывки дневника)

Нынѣшнимъ лѣтомъ я два мѣсяца провелъ за границей... Мнѣ хотѣлось ближе познакомиться съ заграничными театрами. Такъ уже завелось на Руси: намъ мало своихъ театровъ, удивляющихъ сейчасъ цѣлый свѣтъ. Требуется побывать за рубежомъ, извѣдать иноземныхъ впечатлѣній. Съ нѣкоторыхъ поръ на Западѣ завелись театральные ‚сезоны'. Есть сезонъ въ Парижѣ, Лондонѣ, Брюсселѣ; есть и маленькіе сезоны: въ Мюнхенѣ, Зальцбургѣ... Послѣдніе — спеціализировались. Зальцбургъ, напр., культивируетъ Моцарта, Мюнхенъ—Моцарта и Вагнера. Помимо всего, въ нынѣшнемъ году манилъ еще Обераммергау, который находится вблизи Мюнхена. Мой выборъ склонился къ этому городу. Десять дней, прожитыхъ мною въ Мюнхенѣ, были сплошь заняты театромъ. Никогда еще я не дышалъ такъ много театральной атмосферой. Театръ днемъ, театръ вечеромъ. Днемъ переживались впечатлѣнія кануна, къ вечеру накапливались новыя—иногда

діаметрально противоположныя старымъ. Утро было обыкновенно посвящено дневнику. Предлагая его вниманію читателя, я немного боюсь упрековъ въ преднамѣренности... Но если преднамѣренность была, то скорѣе въ пользу заграничнаго театра. Я не виноватъ, что въ итогѣ получилось разочарованіе. Однако, нѣтъ худа безъ добра.—Чтобы оцѣнить громадные успѣхи нашего театра, нужно испробовать иностранное...

9 августа

Нѣсколько лѣтъ назадъ я былъ въ Мюнхенѣ, въ оперѣ, и тогда же вынесъ довольно плохое впечатлѣніе о здѣшнихъ музыкальныхъ средствахъ. Помнится, давали извѣстную Cavaleria rusticana и въ заключеніе Іоланту Чайковскаго. По моему мнѣнію, хуже нельзя было тогда справиться съ задачей. Пѣвцы были изъ рукъ вонъ плохи, оркестръ, хотя и полный, все время отставалъ или опережалъ пѣвцовъ. Словомъ, впечатлѣніе не изъ хорошихъ. Однако, съ теченіемъ времени, оно сгладилось, и въ нынѣшнемъ году я даже съ нѣкоторымъ волненіемъ заранѣе подписывался на „Meistersinger'овъ" Вагнера въ Prinz-Regenten театрѣ. Этому рѣшенію въ значительной степени содѣйствовали два обстоятельства. Во-первыхъ, какъ никакъ, это были Festspiele. Для Вагнеровскаго праздника они не могутъ дать что нибудь среднее, думалось мнѣ. Во-вторыхъ, опера шла въ новомъ Prinz Regenten театрѣ, гдѣ я никогда не былъ. Первымъ моимъ разочарованіемъ было—время спектакля. Опера начиналась въ 4 ч. дня. Хотя подобные праздники назначены главнымъ образомъ для туристовъ, а туристы самимъ Богомъ опредѣлены для испытаній, тѣмъ не менѣе, ранній часъ спектакля показался мнѣ нѣсколько необычнымъ. Въ Дрезденѣ ту же оперу начинаютъ въ шесть и благополучно оканчиваютъ около 11-ти. Ничего,—рѣшилъ я—вѣроятно, подобно Байрейту, будутъ продолжительные антракты, часа на два, напр. Вѣдь нельзя же думать, что меня въ театрѣ, на одномъ мѣстѣ, продержатъ семь часовъ кряду?—Отъ центра города, гдѣ я остановился, до театра разстояніе порядочное; на электричкѣ—минутъ двадцать. Уже подъѣзжая къ театру, замѣчаешь, что дѣло здѣсь совершается не шуточное. Здѣсь весь Мюнхенъ,—какое! можетъ быть, весь цвѣтъ европейской и трансатлантической культуры. Несмотря на ранній часъ и яркій солнечный день, большинство дамъ—въ открытыхъ платьяхъ, а мужчины во фракахъ и смокингахъ. Настроеніе праздничное, повышенное. Такія настроенія бываютъ только при разыгрываніи Grand Prix въ Лоншанѣ, или нашего Дерби въ Москвѣ.

Самъ театръ красивъ, хотя менѣе уютенъ, чѣмъ Künstlertheater, построенный по тому же типу, т.-е. мѣста расположены амфитеатромъ. Какъ тамъ, такъ и здѣсь оркестръ не виденъ, и зритель доминируетъ надъ сценой, которая приходится внизу. Послѣ трехъ звучныхъ фанфаръ двери затворяются, и залъ погружается во тьму. Въ первую минуту трудно даже различить сосѣда, только полоска свѣта отдѣляется отъ суфлерской будки, которая какимъ-то чудомъ уцѣлѣла отъ стараго театра. Почему? Если въ новомъ театрѣ не имѣется видимаго капельмейстера, хотя каждый прекрасно знаетъ, кто ведетъ оркестръ, также точно долженъ подразумѣваться и суфлеръ.

Необыкновенно сильное впечатлѣніе производитъ вступленіе оркестра. Звуки, море звуковъ вырывается изъ какой то бездны. Сначала недоумѣваешь, откуда все это? Какъ будто васъ погрузили въ сонъ, въ трансъ и заставляютъ переживать сказку. Оркестръ ведетъ знаменитый Ф. Моттль. Въ прошломъ сезонѣ Петербургъ его видѣлъ исполнителемъ „Тристана и Изольды" и дирижеромъ симфоническаго концерта. Артистовъ и публику онъ поразилъ своими темпами. По „Meistersinger'амъ" онъ, говорятъ, дирижируетъ впервые (вмѣсто Фишера), и это несомнѣнно отражается на характерѣ исполненія. Мѣстами несовершенна ритмика, напр., въ финалѣ II акта (драка).

Вы, конечно, знаете оперу и знаете, что она представляетъ въ музыкальномъ отношеніи. Я

какую имѣли подъ собой французскіе символисты. Но признаемся: у нихъ не было никакой теоретической почвы; самый интересъ къ стиху, самыя разсужденія о формѣ хороши тогда, когда мы знаемъ, что такое искусство, форма, стихъ; лозунги символистовъ требуютъ философскаго оправданія и раскрытія; оставаться на почвѣ исторіи невозможно; сожалѣть о томъ, что современные русскіе символисты вышли изъ круга интересовъ французскихъ символистовъ равнозначно сожалѣнію о томъ, что человѣчество вышло изъ первобытнаго состоянія. Да и кромѣ того: пріурочивать символизмъ къ Франціи—узко: вѣдь Ницше опредѣленно заявлялъ себя символистомъ; а кругъ его темъ несоизмѣримъ съ кругомъ темъ, разрабатываемыхъ во Франціи. Символизмъ—всемірно-историческое явленіе; онъ весь еще — въ будущемъ, забивать его во Францію и измѣривать десятилѣтіемъ жестоко; отъ символизма не останется ничего. ,Спросите Верхарна и Вилье-де-Гриффина,—восклицаетъ Брюсовъ,—и я увѣренъ, что всѣ они скажутъ единогласно, что хотѣли одного'... Было бы обидно за символизмъ, если бы судьбы его опредѣлялись личнымъ мнѣніемъ Верхарна и Вилье-де-Гриффина. Надѣюсь, что символизмъ нѣчто большее, нежели Вилье-де-Гриффинъ...

Стремленіе символистовъ не въ томъ, чтобы разрушить тысячелѣтія прошлаго искусства, а въ томъ, чтобы освѣтить и углубить эти тысячелѣтія свѣтомъ будущаго. Эта вѣра въ будущее и двигаетъ всѣми нами, заявляющими открыто, что судьбы русскаго символизма не зависятъ отъ Франціи, какъ не зависятъ онѣ и отъ школьныхъ опредѣленій.

Иначе Брюсову пришлось бы согласиться съ жестокой критикой французскихъ символистовъ, напечатанной въ томъ же № ,Аполлона' въ статьѣ ,Парижскій діалогъ'. Вотъ что пишетъ авторъ діалога: ,Послѣдовательные символисты не оставятъ твореній или оставятъ такія, которыя черезъ сто лѣтъ будутъ читаться только ради любопытства'. Символизмъ, понимаемый, какъ методъ литературной школы, обреченъ на гибель: это—ясно. Неужели Брюсовъ хочетъ гибели символизму? Но Брюсовъ двоится.

,Пусть поэтъ творитъ не свои книги, а жизнь',—пишетъ онъ въ 1905 году. ,Символизмъ хотѣлъ быть и всегда былъ только искусствомъ',—пишетъ онъ въ 1910 году.

Горе, кто обмѣнитъ
На вѣнокъ вѣнецъ.

Вал. Брюсовъ.

Вѣнокъ или вѣнецъ?

Андрей Бѣлый.

ПО МЮНХЕНСКИМЪ ТЕАТРАМЪ

(отрывки дневника)

Нынѣшнимъ лѣтомъ я два мѣсяца провелъ за границей... Мнѣ хотѣлось ближе познакомиться съ заграничными театрами. Такъ уже завелось на Руси: намъ мало своихъ театровъ, удивляющихъ сейчасъ цѣлый свѣтъ. Требуется побывать за рубежомъ, извѣдать иноземныхъ впечатлѣній. Съ нѣкоторыхъ поръ на Западѣ завелись театральные ,сезоны'. Есть сезонъ въ Парижѣ, Лондонѣ, Брюсселѣ; есть и маленькіе сезоны: въ Мюнхенѣ, Зальцбургѣ... Послѣдніе — специализировались. Зальцбургъ, напр., культивируетъ Моцарта, Мюнхенъ—Моцарта и Вагнера. Помимо всего, въ нынѣшнемъ году манилъ еще Обераммергау, который находится вблизи Мюнхена. Мой выборъ склонился къ этому городу. Десять дней, прожитыхъ мною въ Мюнхенѣ, были сплошь заняты театромъ. Никогда еще я не дышалъ такъ много театральной атмосферой. Театръ днемъ, театръ вечеромъ. Днемъ переживались впечатлѣнія кануна, къ вечеру накапливались новыя—иногда

діаметрально противоположныя старымъ. Утро было обыкновенно посвящено дневнику. Предлагая его вниманію читателя, я немного боюсь упрековъ въ преднамѣренности... Но если преднамѣренность была, то скорѣе въ пользу заграничнаго театра. Я не виноватъ, что въ итогѣ получилось разочарованіе. Однако, нѣтъ худа безъ добра.—Чтобы оцѣнить громадные успѣхи нашего театра, нужно испробовать иностранное...

9 августа

Нѣсколько лѣтъ назадъ я былъ въ Мюнхенѣ, въ оперѣ, и тогда же вынесъ довольно плохое впечатлѣніе о здѣшнихъ музыкальныхъ средствахъ. Помнится, давали извѣстную Cavaleria rusticana и въ заключеніе „Іоланту“ Чайковскаго. По моему мнѣнію, хуже нельзя было тогда справиться съ задачей. Пѣвцы были изъ рукъ вонъ плохи, оркестръ, хотя и полный, все время отставалъ или опережалъ пѣвцовъ. Словомъ, впечатлѣніе не изъ хорошихъ. Однако, съ теченіемъ времени, оно сгладилось, и въ нынѣшнемъ году я даже съ нѣкоторымъ волненіемъ заранѣе подписывался на „Meistersinger'овъ“ Вагнера въ Prinz-Regenten театрѣ. Этому рѣшенію въ значительной степени содѣйствовали два обстоятельства. Во-первыхъ, какъ никакъ, это были Festspiele. Для Вагнеровскаго праздника они не могутъ дать что нибудь среднее, думалось мнѣ. Во-вторыхъ, опера шла въ новомъ Prinz Regenten театрѣ, гдѣ я никогда не былъ. Первымъ моимъ разочарованіемъ было—время спектакля. Опера начиналась въ 4 ч. дня. Хотя подобные праздники назначены главнымъ образомъ для туристовъ, а туристы самимъ Богомъ опредѣлены для испытаній, тѣмъ не менѣе, ранній часъ спектакля показался мнѣ нѣсколько необычнымъ. Въ Дрезденѣ ту же оперу начинаютъ въ шесть и благополучно оканчиваютъ около 11-ти. Ничего,—рѣшилъ я—вѣроятно, подобно Байрейту, будутъ продолжительные антракты, часа на два, напр. Вѣдь нельзя же думать, что меня въ театрѣ, на одномъ мѣстѣ, продержатъ семь часовъ кряду?—Отъ центра города, гдѣ я остановился, до театра разстояніе порядочное; на электричкѣ—минутъ двадцать. Уже подъѣзжая къ театру, замѣчаешь, что дѣло здѣсь совершается не шуточное. Здѣсь весь Мюнхенъ,—какое! можетъ быть, весь цвѣтъ европейской и трансатлантической культуры. Несмотря на ранній часъ и яркій солнечный день, большинство дамъ—въ открытыхъ платьяхъ, а мужчины во фракахъ и смокингахъ. Настроеніе праздничное, повышенное. Такія настроенія бываютъ только при разыгрываніи Grand Prix въ Лоншанѣ, или нашего Дерби въ Москвѣ.

Самъ театръ красивъ, хотя менѣе уютенъ, чѣмъ Künstlertheater, построенный по тому же типу, т.-е. мѣста расположены амфитеатромъ. Какъ тамъ, такъ и здѣсь оркестръ не виденъ, и зритель доминируетъ надъ сценой, которая приходится внизу. Послѣ трехъ звучныхъ фанфаръ, двери затворяются, и залъ погружается во тьму. Въ первую минуту трудно даже различить сосѣда, только полоска свѣта отдѣляется отъ суфлерской будки, которая какимъ-то чудомъ уцѣлѣла отъ стараго театра. Почему? Если въ новомъ театрѣ не имѣется видимаго капельмейстера, хотя каждый прекрасно знаетъ, кто ведетъ оркестръ, также точно долженъ подразумѣваться и суфлеръ.

Необыкновенно сильное впечатлѣніе производитъ вступленіе оркестра. Звуки, море звуковъ вырывается изъ какой то бездны. Сначала недоумѣваешь, откуда все это? Какъ будто васъ погрузили въ сонъ, въ трансъ и заставляютъ переживать сказку. Оркестръ ведетъ знаменитый Ф. Моттль. Въ прошломъ сезонѣ Петербургъ его видѣлъ исполнителемъ „Тристана и Изольды“ и дирижеромъ симфоническаго концерта. Артистовъ и публику онъ поразилъ своими темпами. Но „Meistersinger'ами“ онъ, говорятъ, дирижируетъ впервые (вмѣсто Фишера), и это несомнѣнно отражается на характерѣ исполненія. Мѣстами несовершенна ритмика, напр., въ финалѣ II акта (драка).

Вы, конечно, знаете оперу и знаете, что она представляетъ въ музыкальномъ отношеніи. Я

лично принадлежу къ большимъ поклонникамъ Вагнера, хотя отнюдь не къ фанатикамъ-вагнеріанцамъ. По моему убѣжденію, нѣтъ такого музыканта или драматурга, который бы не выигралъ иногда отъ лишней купюры. Объясняется это, конечно, эпохой, когда творилъ художникъ, и задачами, которыя онъ себѣ ставилъ. Я никогда не повѣрю, чтобы такая крупная личность, какъ Р. Вагнеръ, не былъ въ то же время психологомъ и допускалъ, чтобы столь громоздкія произведенія, какъ ‚Нюрнбергскіе пѣвцы', могли быть безостановочно, цѣликомъ, прослушаны шесть или семь часовъ краду! Тѣло отказывается повиноваться тому, о чемъ мечтаетъ духъ.—Обращаясь къ Вагнеру и его ‚Пѣвцамъ', я готовъ настаивать на томъ, что значительныя купюры въ оперѣ, могли бы содѣйствовать большему ея успѣху. Вспомните, напр., шесть разъ повторяющійся мотивъ подъ аккомпанементъ молотка Сакса въ II актѣ. Или — безконечный бравурный хоръ и маршъ въ послѣдней картинѣ III акта...

Какъ и въ первое мое посѣщеніе Мюнхенской оперы, пѣвцы произвели на меня невыгодное впечатлѣніе. Кромѣ г. Кнотте (Штольцинга), г-жи Бозетти (Евы) и г. Бендера (Погнера), некого было слушать. Особенно нестерпимъ г. Фейнхальсъ (Г. Саксъ). Въ публикѣ шутили: ‚Вотъ такъ ‚мастера' пѣнія'!—Впрочемъ все свои, Мюнхенцы. Ни одного гастролера. О декоративной и режиссерской части не хочется говорить. Мы слишкомъ далеко ушли отъ нѣмцевъ.

10 августа

Маленькое зданіе смѣшаннаго стиля—дорическія колонны и Louis XV—какъ-то затерялось среди ярмарочной суеты. Входишь и не знаешь, куда попалъ. Неужели—театръ маріонетокъ? Но причемъ же здѣсь уютная гостиная съ прелестными фресками по розовому полю, рѣшетчатыя окна и тяжелыя драпри, овальныя зеркала и мраморные столики? Сама по себѣ зрительная зала—маленькій chef d'oeuvre декоративнаго искусства. Зеленый цвѣтъ преобладаетъ. Зеленыя занавѣски, стянутыя въ полоски, обрамляютъ квадратныя зеркала: свѣтло-зеленый шелкъ, въ видѣ полушарій, украшаетъ люстру. Свѣтло-зеленые колпачки надѣты на свѣчи бронзовыхъ бра. А сцена? Она меньше всего нравится. Немножко вогнутая, какъ плато, она скрыта въ центрѣ металлическими воротцами. Когда воротца раздвигаются, обнаруживается другой занавѣсъ, подъ стать сценѣ, съ овальнымъ рисункомъ символическаго характера. Рисунокъ изображаетъ музу (женщину съ лирой), а вокругъ нея въ живописномъ безпорядкѣ — куклы. Какъ въ рамкѣ, такъ и въ рисункѣ сѣрый тонъ преобладаетъ. Но вотъ звукъ гонга. Свѣтъ въ залѣ погасъ. За кулисами первые аккорды рояля и скрипки. Началась коротенькая прелюдія. Какъ-то странно на душѣ. Будто всѣ волненія и тревоги унеслись далеко, за предѣлы земного. Золотое дѣтство... Въ диковинной залѣ волшебнаго дворца маленькіе человѣчки разыгрываютъ комедію. На сценѣ худенькій принцъ и толстенькій камергеръ придворный. Принцъ взволнованъ. Онъ любитъ принцессу Кларинетту, которая любитъ его. Но въ Кларинетту влюбленъ король Віолино. Можетъ быть, все устроилось бы по хорошему и король уступилъ бы принцессу, но оказывается, что принцъ—сынъ короля. На этомъ разыгрывается вся драма. Бѣдная принцесса съ горя умираетъ. Узнавъ о ея смерти, по очереди закалываются король и принцъ. Драма заканчивается поученіемъ камергера... Милые деревянные человѣчки! Сколько нужно любви къ нимъ, чтобы придать ихъ движеніямъ столько изящества и граціи! Руководители маріонетокъ — большіе художники въ своемъ дѣлѣ. Взгляните, напр., на поступь короля, движенія его рукъ, жесты горя и отчаянія. Они совсѣмъ другіе, чѣмъ у принца. Этотъ—весь огонь; все кипитъ въ немъ! Когда онъ одной ногой касается ступенекъ трона и энергичнымъ жестомъ показываетъ королю, какъ дорога ему принцесса,—онъ готовъ своею жизнью поплатиться за нее,—зритель ждетъ смертоубійства. А от-

чаяніе короля, когда фельдмаршалъ объявляетъ ему роковую тайну: принцъ-де—сынъ короля! Вся жизнь поставлена на карту! Не хочется вѣрить, чтобы ниточки руководили жестами. Мила принцесса! Пышная роба не мѣшаетъ ей излить свое горе статсъ-дамѣ, не мѣшаетъ упасть въ обморокъ, когда нѣтъ больше надежды обрѣсти счастье. Еще минута—и она зальется настоящими слезами... Представленіе кончилось. Очарованіе исчезло. Деревянные человѣчки спрятались за жестяными воротцами и покажутся сейчасъ другой публикѣ и въ другихъ костюмахъ. А та, которая теперь расходится, какъ-то блаженно улыбается. Часто ли взрослому вспоминается золотое дѣтство?

11 августа

Говорятъ, въ Швейцаріи нельзя съѣсть хорошаго швейцарскаго сыра, въ Гаваннѣ—выкурить хорошую гаванскую сигару, въ Брюсселѣ—купить хорошихъ брюссельскихъ кружевъ и т. д. Эту маленькую истину пришлось еще разъ испытать въ Мюнхенѣ: въ столицѣ Тироля не нашлось сноснаго артиста-тирольца.

Вотъ какъ это случилось. Въ числѣ другихъ приманокъ сцены, на разныхъ углахъ города красовалась афиша, вѣщавшая о представленіи тирольской народной пьесы ‚Der Tiroler Flanzl‘ въ исполненіи крестьянскаго ансамбля (Bauerntheater Ensemble Gastspiel). При этомъ пьеса шла съ пѣніемъ и танцами (Steyrer und Schuhplattertänze), а въ антрактахъ, сверхъ того, обѣщали Instrumentalmusik. Всѣ эти прелести умалялись, въ моихъ глазахъ, двумя особенностями: во-1-хъ, въ центральной кассѣ и Reisebureau я не нашелъ билета (въ утѣшеніе мнѣ сказали, что его легко достаютъ при входѣ), а во-2-хъ, Schutzmann, всезнающій нѣмецкій шуцманъ, отказался указать мнѣ Neues Münchener Theater, гдѣ давалось это представленіе. Однако, я объяснилъ себѣ эти обстоятельства новизной дѣла, случайностью, молодостью шуцмана (онъ, дѣйствительно, былъ молодъ) и не рѣшался отказаться отъ удовольствія. Театръ помѣщается на окраинѣ города, по пути въ Thalkirchen (предмѣстье Мюнхена) и едва ли при постройкѣ предназначался для этой цѣли. Скорѣе можно предположить здѣсь школу, молитвенный домъ, домъ для собраній и т. д. Черезъ Bierhalle, гдѣ въ то же время помѣщаются касса и вѣшалка, посѣтитель прямо попадаетъ въ зрительную залу. Если бы не сцена на противоположной сторонѣ, можно было бы думать, что это протестантская церковь. Такъ строго, подъ прямымъ угломъ, выстроены хоры и въ одинъ цвѣтъ, безъ всякихъ добавочныхъ тоновъ выкрашены стѣны. Впрочемъ, есть одно украшеніе стѣнъ—небольшіе вѣночки въ стилѣ empire, но и тѣ едва ли помѣшали бы трезвому протестантскому культу. Есть еще одна особенность, указывающая, что это не театръ въ прямомъ смыслѣ слова. Взгляните на объявленіе на стѣнѣ. Вотъ буквально его содержаніе:

Verboten

1. Die Hunde mitzubringen.
2. Auf den Fussboden zu spucken.
3. Nahrungs-und Genussmittel zum Zwecke ihrer Prüfung zu b e t a s t e n.

Внизу подпись полицейскаго начальства.

Опредѣленностью своихъ требованій къ театральной публикѣ это распоряженіе Баварскаго Polizeiamt напомнило мнѣ аналогичное объявленіе въ одномъ ресторанчикѣ въ Польшѣ: ‚г.г. посѣтителей покорнѣйше просятъ на билліардѣ не спать‘.

Публики въ театрѣ мало. Нѣтъ вовсе иностранцевъ, отсутствуютъ даже англичане. Больше все свои. Совсѣмъ, какъ у насъ въ какомъ-нибудь Лахтенскомъ или Охтенскомъ Общественномъ Собраніи. Переговариваются, мѣняются мѣстами, т.-е. съ билетами заднихъ рядовъ пересаживаются въ передніе. Очень семейно. Этотъ патріархальный характеръ собранія увеличивается еще присутствіемъ двухъ тирольцевъ,—толстаго и тонкаго,—которые, усѣвшись другъ противъ друга за столикомъ въ оркестрѣ, не-

ожиданно разыгрываютъ на гитарѣ и цитрѣ бравурный маршъ. Неужели же это обѣщанная Intrumentalmusik? Похоже на то, но зачѣмъ же тогда эти пошлѣйшіе марши и польки, когда у самихъ тирольцевъ такой огромный запасъ національнаго творчества?

Маршъ кончился. За кулисами прогремѣлъ звонокъ. Именно прогремѣлъ, ибо у крестьянскаго ансамбля нашелся только коровій колоколъ, кажется единственный предметъ съ couleur locale... Начался спектакль. Разсказывать ли вамъ его содержаніе? Не хочется. Эти тирольцы въ значительной степени — второе изданіе нашихъ малороссовъ, но только бродячихъ, сборныхъ. И пьесы такія же. Любовная игра. Онъ любитъ ее, она любитъ его. Злодѣй-разлучникъ. Гадалка. Въ концѣ концовъ все кончается къ общему благополучію. Злодѣй посрамленъ и добродѣтель торжествуетъ. Только наши малороссы пересыпаютъ свои несложныя драматическія положенія значительной дозой пѣнія и пляски. И это иногда спасаетъ пьесу отъ скуки. Здѣсь и этого не было вовсе. Правда, въ началѣ 3-го акта, вышла парочка и подъ аккомпанементъ тѣхъ же двухъ тирольцевъ (на этотъ случай переселившихся изъ оркестра на сцену) станцовала свой Steyrer und Schuhplattlertanz, но такъ блѣдно, безъ огня... Право, одноименные номера въ café-concerts проходятъ куда ярче! Можетъ быть, играли недурно? О, нѣтъ! Не все было, разумѣется, понятно мнѣ — играли на Oberbayerischem діалектѣ, — много отдѣльныхъ словечекъ пропадало, но развѣ мимику, экспрессію, талантъ скроешь, хотя бы рѣчь шла на тарабарскомъ нарѣчіи? Здѣсь ни талантовъ, ни даже ансамбля...

Гг. путешественники, остерегайтесь въ Швейцаріи швейцарскаго сыра, въ Гаваннѣ — сигаръ, а въ Тиролѣ — тирольцевъ.

12 августа

Когда мнѣ раньше говорили о Максѣ Рейнгардтѣ, нынѣшнемъ руководителѣ Берлинскаго Deutsches Theater, обыкновенно къ этой фамиліи прибавляли еще титулъ: ,нѣмецкій Станиславскій'. А другіе, болѣе спокойные, но также вѣрные сравненію, поясняли: ,Станиславскій на берлинскій манеръ'. Подъ этимъ впечатлѣніемъ я бралъ билетъ въ Мюнхенскій Künstler-Theater.

Красивый этотъ театръ! Построенный по образцу Байрейтскаго Prinz-Regenten, онъ уютнѣе послѣдняго. Стиль — немного восточный. Стѣны изъ желтаго и чернаго дерева, съ инкрустаціей. Таковы же порталы. Оркестръ внизу, подъ сценой. Сцена небольшая и, повидимому, неглубокая. Двѣ постоянныя деревянныя кулисы перпендикулярны порталу и однородны съ нимъ. Матерчатый шелковый занавѣсъ: на темно-голубомъ фонѣ оборка въ видѣ гирлянды изъ разноцвѣтныхъ, гармонирующихъ другъ съ другомъ лоскутовъ. Теплый тонъ зала дополняется цвѣтомъ малиновыхъ съ серебрянымъ позументомъ ливрей капельдинеровъ. Въ практическомъ отношеніи театръ безподобенъ. Нѣтъ, кажется, мѣста, откуда было бы плохо видно. Удобные входы, много воздуха, свѣта. Изъ репертуара Deutsches Theater я видѣлъ здѣсь три пьесы: ,Cristinas Heimreise' Гуго фонъ Гофманстааля, ,Зимнюю сказку' Шекспира и ,Лизистрату'. По этимъ тремъ образцамъ, казалось мнѣ, я могъ составить себѣ понятіе о силахъ этого театра, его хорошихъ и дурныхъ сторонахъ. Подлинно ли это художественный театръ, какъ принято его называть, и дѣйствительно ли въ заголовкѣ каждой программы требуется жирнымъ шрифтомъ печатать: unter Leitung von Professor Max Reinhardt? Мы, русскіе, довольно брезгливо относимся къ подобной саморекламѣ. Въ томъ же Московскомъ Художественномъ Театрѣ вы не найдете слѣдовъ какихъ-либо указаній на вдохновителя цѣлой организаціи. Развѣ внизу, въ самомъ уголкѣ афиши, мелкими буквами стоятъ имена директоровъ театра, не больше.

Это публика назвала — ,театръ Станиславскаго' и упорно сохраняетъ за нимъ эту кличку. Офиціально же онъ безыменный. Извиняюсь, что задерживаю вниманіе читателя на такой

мелочи, но она слишкомъ характерна для нѣмцевъ.

Изъ комедій Шекспира „Зимняя сказка" говоритъ моей душѣ менѣе другихъ его произведеній. Извѣстно, что „Сказка" написана въ последній періодъ его дѣятельности. Шекспиръ, былъ въ это время разочарованъ своими кровавыми „хрониками" и стремился создать нѣчто, примиряющее съ жизнью, во всякомъ случаѣ, оправдывающее ее. Однако, то, что такъ великолѣпно удалось ему въ „Двѣнадцатой ночи", или „Много шуму изъ ничего", лишь слегка осязается въ „Зимней сказкѣ". Я понимаю затрудненіе режиссера, который долженъ найти среднее между трагическимъ жанромъ и легкой комедіей. Вѣдь фонъ пьесы — несомнѣнно тихая сельская идиллія. Мрачныя пятна, свойственныя Макбету, Королю Лиру, Отелло, энергично отвергнуты. Если въ воздухѣ еще чувствуется буря, которая пронеслась надъ головами Короля Леонта и Герміоны, то ея единственная цѣль—ярче оттѣнить нѣжную любовь Флоризеля и Пердитты. По замыслу автора они, эта пара, являются главными дѣйствующими лицами комедіи. Вокругъ нихъ, какъ вокругъ оси, вертятся другіе персонажи. Самый стиль произведенія опредѣляется его заглавіемъ. „Зимняя сказка"—все-таки с к а з к а, а не реальность. Сказка, видѣніе, можетъ быть, грёза стараго человѣка („З и м н я я сказка"), человѣка, живущаго уже воспоминаніями... Но въ постановкѣ нѣмецкаго театра я не нашелъ опредѣленнаго толкованія комедіи. Прежде всего, отсутствовала сказочность. Люди ходили по сценѣ, говорили, жестикулировали, иногда кричали до одурѣнія. Пестрота стиля затемняла смыслъ пьесы. Иногда казалось, что это трагедія, потомъ игра сбивалась на водевиль, затѣмъ вновь подымалась до драмы. Никто, повидимому, не объяснилъ артистамъ настоящаго характера произведенія. Король Леонтъ (г. Кайслеръ) игралъ заправскаго злодѣя и рычалъ всѣ три акта. Напротивъ, его соперникъ Поликсенъ (г. Винтерштейнъ) изображалъ добродушнаго простака. „Между двухъ стульевъ" оказалась даровитая г-жа Хеймъ, игравшая роль Герміоны. Она еще кое-какъ продержала два акта, но потомъ не вытерпѣла и въ сценѣ судилища завопила въ тонъ Леонту. Само собой разумѣется, что при такомъ толкованіи любовная пара оказалась на второмъ планѣ. Впрочемъ, роли молодыхъ людей были отданы второстепеннымъ артистамъ.

Занимала меня, конечно, декоративная сторона спектакля. Правда, послѣ Головина, Коровина, Рериха, Добужинскаго трудно чѣмъ-нибудь поразить русскаго зрителя, но по крайней мѣрѣ можно заинтересовать его удачнымъ пріемомъ. Увы, на этотъ разъ и декоративная часть была и не удачна, и не нова. Исключая картины съ сельскимъ видомъ, всѣ остальныя дѣйствія происходятъ на „шекспировской" сценѣ. Сцена раздѣлена пополамъ какимъ-то сѣрымъ занавѣсомъ, грязнаго цвѣта, съ разводами. Въ зависимости отъ хода дѣйствія, задняя декорація превращается то въ садъ, то въ замокъ. Этотъ порядокъ могъ бы съ успѣхомъ продержаться до конца пьесы, но режиссеру захотѣлось побаловать публику разнообразіемъ и онъ придумалъ „видъ въ Богеміи". На фонѣ черезъ всю сцену, волнистой линіей, нарисованы желтыя горы. Внизу, подъ горой, очевидно, предполагается море, ибо съ правой стороны торчатъ флаги... На второмъ планѣ сцены развѣсистый дубъ, или другое дерево неяснаго типа. Сучья его спутаны какой-то желтой паутиной, не то мохъ, не то филоксера. Въ этой декораціи происходитъ сельскій праздникъ, съ танцами подъ музыку Хумпердинга.

13 августа

Послѣ старыхъ Мюнхенскихъ театровъ я посѣтилъ K. Rezidenz-Theater. Онъ составляетъ часть Hof-Theater, оба—помѣщаются въ одномъ зданіи, такъ что сразу его не найдешь. Здѣсь, кромѣ драмъ и комедій, нынче еще устроены Mozart-Festspiele. Внутри театръ прелестенъ. Въ стилѣ рококо, но не пестритъ излишествомъ золотыхъ украшеній. Преобладаетъ малиновый

цвѣтъ. Оригинальны искусственныя драпри на ложахъ и переднія кулисы на сценѣ. Онѣ производятъ впечатлѣніе фольги. Необыкновенно простъ и изященъ занавѣсъ. Настоящій обюссонъ. Изъ Моцартовскихъ произведеній я слышалъ здѣсь одноактный Singspiel ‚Bastien und Bastienne‘ и трехактную оперу ‚Die Entführung aus dem Serail‘. Послѣ Вагнеровскихъ вулканическихъ изверженій, Моцартовская музыка кажется дѣтской и наивной. Только напрасно даютъ этимъ операмъ оркестръ въ современномъ составѣ. Мнѣ думается, что какой-нибудь секстетъ или октетъ болѣе соотвѣтствовали бы стилю. Музыка казалась бы еще болѣе легкой и прозрачной. Вѣдь это почти одинъ аккомпанементъ. Не то, что у Вагнера, гдѣ оркестръ—самостоятельная единица, самодовлѣющая. Можетъ быть, слишкомъ густой аккомпанементъ повліялъ и на характеръ вокальнаго исполненія. Пѣвцы казались солиднѣе, тяжелѣе. То, что было раньше сказано о силахъ Prinz Regenten театра, должно быть всецѣло отнесено и къ Residenz театру. Впрочемъ, въ обоихъ театрахъ труппа одна и та же. Свои, Мюнхенцы. Но тогда въ чемъ же заключаются Festspiele? Я никогда не повѣрю, чтобы мюнхенецъ-обыватель платилъ за обыкновенный составъ спектакля двойныя цѣны. О, этотъ сезонъ для иностранцевъ! Какъ мало у него общаго съ искусствомъ.

По афишѣ сценическая постановка ‚Похищенія изъ Сераля‘ принадлежитъ знаменитому E. v. Possart'у. Особенно оригинальнаго въ этой постановкѣ я не замѣтилъ. Поссартъ поставилъ пьесу, какъ обыкновенную opéra-comique, совсѣмъ упустивъ изъ вида старинныя opéras-bouffe во вкусы Паизіелло, Гретри, д'Алейрака и др., требующихъ какой-то особенной вычурности и кокетства. Вѣдь это происходило въ эпоху Людовиковъ, когда о какой-либо правдѣ и естественности положеній не могло быть рѣчи. Извѣстно, что даже римскихъ героевъ изображали въ пышныхъ кафтанахъ и французскихъ парикахъ. Что же думали тогда о восточныхъ правителяхъ, султанахъ, шахахъ и т. д.? Режиссура театра сдѣлала крупную ошибку, что не считалась со стилемъ эпохи.

15 августа

За послѣдніе дни моего пребыванія въ Мюнхенѣ я видѣлъ еще двѣ постановки въ Künstler Theater: ‚Лизистрату‘ и ‚Christinas Heimreise‘ Гофмансталя. Говорятъ, что ‚Лизистрату‘ одно время хотѣли поставить на казенной сценѣ въ Спб., но Господь сжалился надъ судьбами нашего образцоваго театра, и чаша сія его миновала. Эта пьеса во всякомъ случаѣ—не для серьезнаго театра. Вообще, давно пора пересмотрѣть цѣнности античнаго театра и опредѣлить имъ мѣсто въ репертуарѣ театра современнаго. На мой взглядъ, если стереть съ ‚Лизистраты‘ ярлыкъ античности, то она можетъ быть съ успѣхомъ включена въ разрядъ пьесъ, культивируемыхъ фарсомъ. Мнѣ по крайней мѣрѣ было опредѣленно стыдно сидѣть рядомъ съ подросткомъ 16-ти лѣтъ, котораго глупая мамаша привела въ театръ на такой спектакль. Интересно, какъ она объяснила ей сюжетъ пьесы? Между тѣмъ, авторъ, искусно лавируя между lex Гейнце и Аристофаномъ, хотѣлъ создать, повидимому, нравоучительную комедію. Труппа Рейнгардта играетъ пьесу, какъ фарсъ. Ничего ‚античнаго‘ въ постановкѣ я не замѣтилъ, исключая костюмовъ и декорацій. Впрочемъ, декорація на оба акта одна и та же. Она изображаетъ усѣченную пирамиду съ маленькой нишей въ основаніи. Тамъ подъ конецъ скрывается Кинезіасъ съ Мириной. На ступеняхъ этой пирамиды сидятъ, лежатъ, разговариваютъ, а больше всего визжатъ берлинскія гречанки. Въ недоумѣніе повергло меня освѣщеніе сцены. Дѣйствіе начинается раннимъ утромъ. Еще темно, на небѣ звѣзды. Но вотъ мало-по-малу свѣтлѣетъ, даютъ полную рампу, первые софиты, а небо... по прежнему черно, какъ вакса. Что это значитъ? Гдѣ видѣлъ Рейнгардтъ такіе свѣтовые эффекты? Очень недурны костюмы, особенно хорошо подобраны цвѣта, но, Боже мой, научите полнобедрыхъ нѣмокъ но-

сить греческія туники! Какія руки, какія ноги, а тутъ еще, для вящаго реализма, все обнажено!

Я не знаю, какія причины побудили Deutsches Theater ставить ‚Christinas Heimreise'. Послѣ ‚Электры' и въ особенности ‚Эдипа', отъ Гофмансталя можно было ожидать болѣе сильнаго произведенія. Непонятно, прежде всего, заглавіе пьесы. Возвращеніе Христины въ отчій домъ вовсе не Leitmotif комедіи. Она, въ сущности вертится на любовныхъ похожденіяхъ нѣкоего Флориндо (г. Майзи), который къ тринадцати соблазненнымъ имъ женщинамъ, послѣ 3-го акта пьесы, присоединяетъ еще четырнадцатую, хорошенькую, но глупую Христину (г-жа Хеймсъ). Совсѣмъ блѣдно разработанъ самый типъ Христины, хотя сцены 2 картины 1 акта давали основаніе надѣяться на болѣе интересную трактовку сюжета. Пылкій Флориндо, встрѣтивъ впервые Христину, объясняется ей въ любви. Она слушаетъ его внимательно, но не понимаетъ. Въ разговоръ вмѣшивается воспитательница Христины, Паска. Она зоветъ ее домой. Заинтересованная горячей исповѣдью юноши, дѣвушка кое-какъ отдѣлывается отъ няньки, и спокойно повернувшись къ Флориндо наивно говоритъ:—‚Ну, продолжайте, пожалуйста, дальше!'...

Въ концѣ-концовъ Христина полюбила Флориндо и отдалась ему. Этого, повидимому, только и нужно было донъ-Жуану. Безпечный мотылекъ летитъ дальше, влюбляется въ какую-то пышную даму, а соблазненную дѣвушку уступаетъ старому капитану Томазо (г. Дигельманъ). Такова несложная фабула комедіи. Она даетъ сравнительно много матеріала актерамъ, особенно исполнителю роли Флориндо. Этимъ можетъ быть объясняется ея постановка. Г. Майзи—хорошій Флориндо. Онъ молодъ, горячъ и искрененъ. Къ недостаткамъ его слѣдуетъ причислить общее свойство нѣмецкихъ артистовъ—рычать въ патетическихъ мѣстахъ. Г-жу Хеймсъ я уже называлъ, когда говорилъ о ‚Зимней Сказкѣ'. Она умѣетъ перевоплощаться. Насколько у Шекспира это — олицетвореніе чего-то воздушнаго и неземного, настолько въ ‚Christinas Heimreise' это обыкновенная мѣщаночка—добрая, глупая, способная на самопожертвованіе. Хорошій еще капитанъ—г. Дигельманъ. Опредѣленно мнѣ не нравятся комики въ Deutsches Theater. Прежде всего, я не представляю себѣ ихъ назначеніе въ распорядкѣ театра. Судя по двумъ спектаклямъ: ‚Зимней Сказки', и ‚Возвращеніе Христины', они возрождаютъ средневѣковыхъ шутовъ. Иначе трудно объяснить себѣ ихъ безчисленныя выходки, допустимыя только на цирковой аренѣ. Особенно чувствовалось это въ пьесѣ Гофмансталя, вовсе не комической по существу. Кто надоумилъ, напр., въ сценѣ ужина (III актъ) артистовъ-лакеевъ такъ разносить блюда, а комиковъ Шильдкраута и Вассермана ихъ вырывать другъ у друга? Но публика смѣется, довольна. Вообще, очень снисходительна мюнхенская публика. По своему настроенію она напоминаетъ нашъ раёкъ или зрителей балагана. Столько же легкости въ усвоеніи театральныхъ впечатлѣній. По части декораціонной понравился мнѣ свѣтовой эффектъ въ чистой перемѣнѣ первой картины на вторую. Въ декораціи дома тушатъ огни, тушатъ рампу, а затѣмъ сразу даютъ верхніе и боковые софиты. Получается сразу дневное освѣщеніе, безъ опусканія занавѣса.

Этимъ исчерпалось мое посѣщеніе театра Рейнгардта. На афишахъ я видѣлъ еще ‚Венеціанскаго Купца', ‚Сонъ въ лѣтнюю ночь', ‚Сумурунъ' (новая постановка, нѣчто въ родѣ пантомимы), но сердце больше не лежало къ театру. И едва ли можно сравнивать театръ Рейнгардта съ Московскимъ Художественнымъ: между ними слишкомъ большая разница. Это звучало бы ироніей. Мнѣ кажется, что и самъ Рейнгардтъ не претендуетъ на такое сходство. Его театръ, можетъ быть, лучшій въ Германіи, но вѣдь и мы не стояли на мѣстѣ. Все новое въ театрѣ нами уже испытано и включено въ обиходъ. Зато есть вѣчныя цѣнности, которыя не передаются изъ рукъ въ руки, а только душой, интуитивно. Я имѣю въ виду духовную фи-

зіономію театра. Она едва лишь чувствуется у Рейнгардта. Удивительныя люди нѣмцы! Сейчасъ въ смыслѣ техники они первые въ Европѣ. Берлинъ давно перещеголялъ Парижъ, не только въ отношеніи комфорта жизни, но и красоты ея. Но, странное дѣло, за этой красотой почти не чуешь божества. Какъ будто люди, задумавъ произведеніе искусства, прежде всего позаботились о футлярѣ для него. И это особенно удивительно въ странѣ, гдѣ уважается и трудъ, и трудящіеся и гдѣ театръ въ нѣкоторомъ отношеніи — храмъ. Посмотрите, съ какимъ благоговѣніемъ собираются нѣмцы слушать оперу и драму. То, что съ громадными усиліями прививается понемногу у насъ,—запрещеніе входить въ театральную залу послѣ начала спектакля,—давно получило права гражданства въ Германіи. И, тѣмъ не менѣе, нѣмецкое искусство оставляетъ въ вашей душѣ какую-то пустоту, неудовлетворенность. Возвращаюсь къ сравненію съ Московскимъ Художественнымъ Театромъ. Что въ сущности отличаетъ его отъ другихъ учрежденій подобнаго рода? Какой-то аристократизмъ исполненія. Вы входите въ этотъ театръ, какъ въ изящную, свѣтскую гостиную, гдѣ ни манеры хозяина, ни времяпрепровожденіе гостей не оскорбятъ вашей щепетильной души. И это въ одинаковой мѣрѣ относится и къ нѣжному лепету Чеховской и Тургеневской музъ, и къ могучему размаху Л. Толстого во „Власти Тьмы", и даже къ „На днѣ" Горькаго. Всюду аристократическій хозяинъ не измѣняетъ своимъ привычкамъ: въ каждой постановкѣ находишь цѣнности вѣчныя, а не временныя, скоропреходящія, какъ мода. И, конечно, такой порядокъ немыслимъ безъ чувства мѣры, какъ регулятора сценическаго представленія. Развѣ возможенъ, напр., у москвичей такой фактъ, чтобы среди самаго дѣйствія, внѣ рисунка пьесы, актеры разыгрывали настоящую импровизацію, что-то въ родѣ comedia del arte? Однако, я это наблюдалъ въ той же „Christinas Heimreise" у Рейнгардта. Но гдѣ нѣтъ руководящаго начала, нѣтъ чувства мѣры, тамъ не можетъ быть и законченности дѣйствія. Законченность картины—едва ли не самое большое достоинство Московскаго Художественнаго Театра. Покидая театръ, вы часто жалѣете, что спектакль кончился, но рѣдко скажете, что онъ не законченъ.

Баронъ Н. В. Дризенъ.

ВЫСТАВКА МУСУЛЬМАНСКАГО ИСКУССТВА ВЪ МЮНХЕНѢ

Мюнхенская выставка мусульманскаго искусства—едва ли не самое крупное художественное событіе этого года. Никогда еще не было столь полнаго освѣщенія чуднаго „шехеразадовскаго" искусства.

На выставкѣ собраны творенія всѣхъ мусульманскихъ странъ, начиная со временъ передъ крестовыми походами и кончая XVIII-ымъ вѣкомъ. Мы находимъ оружіе, костюмы, матеріи, ковры, переплеты для книгъ, рѣзныя дерево и слоновую кость, бронзу, ювелирныя произведенія, миніатюры, эмали, керамику. Все выставлено чрезвычайно удобно для обозрѣнія. Выставка раздѣлена на три большихъ отдѣла: отдѣлъ восточнаго мусульманскаго искусства (Персія и Индія), центральнаго (Сирія, Месопотамія, Турція, Египетъ) и западнаго (Сѣверная Африка и Испанія).

Главныя сокровища доставила Персія. Отмѣтимъ сказочный коверъ, подаренный Петромъ Великимъ Габсбургскому дому; матеріи, присланныя, нѣкогда, шахомъ царю Годунову; тончайшія, какъ бы ювелирныя, волшебныя по краскамъ миніатюры. Лучшія изъ нихъ были присланы изъ собраній В. В. Голубева (изъ Парижа), Саррэ и Шульца (изъ Германіи), Мартэна (изъ Стокгольма). Много чудесныхъ вещей прибыло изъ Австріи, такъ какъ вѣнскіе музеи богаты мусульманскими древностями. Императорскій Эрмитажъ доставилъ въ Мюнхенъ свои рѣдчайшія сассанидскія блюда, а

Московская Оружейная Палата — серію весьма цѣнныхъ предметовъ, бывшихъ однимъ изъ главныхъ украшеній выставки.

S. Z.

ПИСЬМО ИЗЪ МЮНХЕНА

Мюнхенская выставка восточнаго искусства съ избыткомъ оправдала всѣ надежды. Большое количество самыхъ разнообразныхъ и почти исключительно первоклассныхъ произведеній: ковровъ, майолики, оружія, изразцовъ, тканей и, наконецъ, — самое захватывающее и сейчасъ самое намъ близкое — персидскихъ миніатюръ.

Въ первый разъ мнѣ довелось увидѣть персидскія миніатюры въ музеѣ имп. Фридриха въ Берлинѣ. Я набрелъ на нихъ случайно. И мнѣ привидѣлось, что тотъ сонъ, та мечта, которую безсознательно я носилъ въ себѣ, вдругъ воплотилась... Не вѣрилось, что это можетъ быть создано рукою человѣка! Казалось, что стоишь передъ тѣмъ, что рождается само, что дается небомъ, какъ откровеніе. Это было одно изъ тѣхъ переживаній, когда душа упивается духовнымъ напиткомъ, котораго она ждала, искала, не зная, гдѣ найти. Будто сорвалась еще завѣса; и открылось счастье какой-то новой глубины. Потомъ, когда глазъ привыкъ, когда углубился и сталъ выясняться, передъ этими сокровищами, вѣчный вопросъ искусства ‚какъ?‘, тогда увидѣлось сочетаніе самыхъ дорогихъ мечтаній — соединеніе несоединимаго.

Простота — почти до варварства. Сложность почти головокружительная. Изысканность самаго утонченнаго, чувственно замечтавшагося народа. Серьезность, строгость, подъ часъ суровость рисунка, какъ на древнихъ иконахъ. И мягкая, гибкая, подъ часъ лукавая, красота линіи. Примитивность красочныхъ тоновъ — будто раскрашиваніе. И такая чуткость пониманія и чувства въ сочетаніи этихъ отдѣльныхъ тоновъ, такая необходимость комбинацій и расположеній, что примитивное раскрашиваніе сразу возносится на вершины живописи. Безконечная глубина, углубленность внутренняго выраженія, которому все служитъ, которому служитъ и безконечная красота, и внѣшность.

Мнѣ мерещился художникъ, такъ естественно живущій въ этомъ ‚внутреннемъ‘, такъ естественно о немъ говорящій, что ему не можетъ быть странно и пагубно внѣшнее, потому что оно ему служитъ, кладя къ его ногамъ всю полноту живописныхъ возможностей.

Какимъ чудомъ удавалось ему соединять первое — яркое, примитивно-выраженное, какъ бы оголенное внутреннее впечатлѣніе (которое непрерывно доминируетъ и не можетъ быть ничѣмъ затерто, и которое мы, европейцы, такъ ошибочно стараемся передать ‚декоративностью‘) съ кишащимъ изобиліемъ деталей, не только не ослабляющихъ это первое впечатлѣніе, но чудесно — тысячами отголосковъ, припѣвовъ, тысячами переливчатыхъ эхо — его обогащающихъ?

Я стоялъ и смотрѣлъ — и то, что мнѣ казалось вѣрнымъ въ нашемъ ‚декадентскомъ‘ искусствѣ, то, на что душа отзывалась съ радостью до боли: ‚такъ, такъ, вѣрно, хорошо!‘ — все затмилось, померкло, позабылось.

Опять таки позже, когда проснулась мысль, и я сталъ сравнивать это былое искусство съ искусствомъ нашихъ дней, мнѣ стало особенно ясно, какъ велика сила зрѣлаго искусства, выросшаго на глубокой почвѣ, уготованной вѣками внутренней жизни, въ сравненіи съ нашимъ, почва подъ которымъ еще только начинаетъ создаваться, атмосфера котораго только еще въ самыхъ верхахъ медленно освобождается отъ удушающихъ сгущенностей матеріальнаго ‚вчера‘.

Листки музея Имп. Фридриха — капля въ морѣ по сравненію съ изобиліемъ теперешней мюнхенской выставки. То было нѣсколько цвѣтковъ одной и той же породы. Здѣсь — сказочный садъ. Нѣсколько словъ о внѣшности, подробно описать которую нѣтъ возможности. У персидскихъ миніатюристовъ — средства, ‚техника‘, отточены

до послѣднихъ предѣловъ. ‚Знаніе‘, умѣніе хотя бы рисовать — доведены до такой высоты, что они даже, повидимому, и не цѣнятся. Развѣ говорятъ о человѣкѣ, умѣющемъ читать: ‚ахъ, онъ знаетъ буквы!‘ Портреты, которыхъ на выставкѣ очень много (большею частью въ величину почтовой марки!), рисованы безукоризненно и даже ‚лѣплены‘, при чемъ они и не думаютъ ‚вылѣзать изъ рамы‘, а остаются на плоскости, на которой создалась ихъ жизнь. А вокругъ нихъ поютъ краски, звучатъ красками халаты, цвѣты, тюрбаны, скалы, кусты, дворцы, птицы, олени, бабочки, лошади. Хотя бы лошади! Вспоминается рисунокъ черными, какъ бы травлеными чертами, представляющій табунъ лошадей. Лошади бѣгутъ всѣ справа налѣво. Въ этомъ листкѣ, лишенномъ обворожительности красокъ, съ особой яркостью выступаетъ вся сила, красота, опредѣленность и цѣлесообразность рисунка. Возьмемъ деталь, наиболѣе поддающуюся описанію: чтобы не закрылась ни одна голова, головы лошадей заднихъ рядовъ перекинуты черезъ спины болѣе близкихъ къ зрителю. Эти головы, со странными оскаленными ртами и висячими деревянными подбородками, должны быть видны: стоитъ представить себѣ ихъ спрятанными, чтобы потеряла всю силу не только линейная композиція, но вмѣстѣ съ нею и весь ею вызываемый ‚внутренній аккордъ‘ картины. Такъ — и перспектива, и вмѣстѣ съ нею ‚естественность‘ спокойно отстраняются. Въ этихъ изумительныхъ композиціяхъ, все, что и сейчасъ нужно для искусства, берется свободно, смѣло и служитъ цѣли, а все, что не нужно, такъ же свободно, такъ же естественно и просто отодвигается въ сторону. Именно въ искусствѣ цѣль разрѣшаетъ всѣ средства. Это и есть то художническое свободолюбіе, котораго мы днемъ съ огнемъ ищемъ, противъ котораго такъ заостряются перья нашихъ критиковъ и на которое такъ любитъ обижаться человѣчество...

Почему-же не обижалось на свое искусство персидское человѣчество?

Въ нашъ вѣкъ какъ то такъ случилось, что весь кладезь ‚знаній‘ вдругъ роковымъ образомъ ускользнулъ изъ рукъ художниковъ и попалъ въ руки... зрителей. Поэтому то столь мало художниковъ, знающихъ, въ чемъ заключается искусство, что надо искать и какъ надо искать. Съ другой стороны, почти нѣтъ человѣка среди просвѣщенныхъ зрителей (не говоря, конечно, о критикѣ), который бы всего этого не зналъ! Правда, попадаются и люди изъ публики, которые нѣсколько путаютъ понятія — рисунокъ и живопись, но за то, быть можетъ, нѣтъ почти ни одного такого человѣка изъ публики же, который бы не зналъ навѣрное, когда рисунокъ вѣренъ и когда ошибоченъ. Естественно, что, видя, насколько художникъ безграмотенъ, какъ онъ дѣлаетъ ошибку на ошибкѣ (иногда будто бы даже нарочно, чтобы скрыть свое невѣжество!?), нехудожникъ не можетъ удержаться отъ смѣха, отъ осужденія и поправокъ... У персовъ почему то этого рокового и таинственнаго обстоятельства не случилось.

Развѣ не естественно послѣ этого, что мы пришли къ декадансу?

О томъ, чтобы это печальное происшествіе какъ-нибудь не забылось, у насъ, въ Мюнхенѣ, заботятся три крупныхъ учрежденія, всѣ такъ или иначе покровительствуемыя государствомъ: 1) Glaspalast (нѣсколько тысячъ картинъ), 2) Сецессіонъ (нѣсколько сотъ) и 3) безжюрійная выставка (тоже сотни). И, конечно, цѣлый рядъ ‚кунстсалоновъ‘.

Безжюрійныхъ, какъ извѣстно, ждали, несмотря на первый пробный дебютъ-провалъ, съ интересомъ. Городъ отвелъ большое помѣщеніе — нѣчто въ родѣ ‚крытыхъ рядовъ‘, которое сплошь и было завѣшано картинами. Самая послѣдняя маленькая комнатка почему то отведена ‚подъ французовъ‘. Все тотъ же нашъ вліятельный критикъ, баронъ v. Ostini, посвятилъ этимъ indépendants большую статью, гдѣ вяло, лѣниво, вполнѣ беззастѣнчиво доказываетъ, что Мюнхенъ еще живъ и молодыхъ талантовъ хоть отбавляй. Статья кончается неожиданно и мило: авторъ проситъ публику не думать, что у без-

жюрійныхъ она смотритъ на ‚отверженныхъ'. Нѣтъ, одинъ изъ принциповъ безжюрійныхъ не выставлять вещей, отвергнутыхъ уже какой-нибудь выставкой!

Мнѣ уже нѣсколько разъ приходилось читать нѣмецкіе отзывы о нашемъ Сецессіонѣ, отзывы критиковъ, дозволяющихъ себѣ критически къ нему относиться. Вотъ и въ этомъ году одна изъ газетъ спрашиваетъ, почему собственно Сецессіонъ назвалъ свою лѣтнюю выставку международной? Однако, вина этого неточнаго обозначенія падаетъ не столько на Сецессіонъ, сколько на русскихъ (а, можетъ быть, и вообще иностранныхъ) художниковъ. Какъ я упоминалъ въ послѣднемъ письмѣ, Сецессіонъ пригласилъ цѣлый рядъ русскихъ художниковъ. И не его вина, если, вмѣсто многихъ, оказалось на выставкѣ всего два русскихъ. Имя одного я позабылъ (картина его большая, очень буро-сѣрая и представляетъ, кажется, малороссійскую свадьбу). Другой—Юрій Рѣпинъ—тоже съ большимъ холстомъ: довольно безформенный Петръ Великій скачетъ на довольно безформенномъ конѣ и, какъ сказано въ одной критикѣ, чему-то улыбается. Странно устроены глаза у критиковъ! Но, можетъ быть, Петръ Великій улыбается не всѣмъ (на меня онъ посмотрѣлъ скорѣе строго), а только тѣмъ, кто, подобно помянутому критику, думаетъ, что онъ вышелъ изъ подъ кисти профессора Ильи Рѣпина. Тутъ поневолѣ улыбнешься! Вопросъ этотъ очень запутанный. Виситъ картина на одномъ изъ почетныхъ мѣстъ—ужъ не думаетъ ли и самъ Сецессіонъ... Но среди нашихъ крупныхъ критиковъ оказались и такіе, которымъ Рѣпинъ представляется ‚русскимъ или даже скорѣе финляндцемъ'. Почему финляндецъ такъ заинтересовался изображеніемъ скачущаго Петра Великаго, критикъ, конечно, спросить себя не могъ, потому что онъ Петра не узналъ, а счелъ его просто за ‚всадника'.

Въ остальномъ—Сецессіонъ какъ Сецессіонъ.

Glaspalast рѣшилъ въ этомъ году обойтись безъ французовъ, да и вообще безъ иностранцевъ: своихъ вѣшать некуда. Но все же и здѣсь я нашелъ двухъ соотечественниковъ: пронизаннаго малорусскимъ солнцемъ Пимоненко и заваленнаго великорусскимъ снѣгомъ Столицу. И невольно думалось: всего два холста, а представлена вся Россія!!

Среди нѣмцевъ два ‚гвоздя'. Посмертная выставка Hermann'a v. Kaulbach'a (гдѣ непрерывно слышится ‚sehr schön') и очень большая картина Clementz'a—‚Христосъ среди народа'. И конечно,—именно передъ этой худосочной и рѣдко бездарной картиной—толпа зрителей. Обыкновенно по Glaspalast'у посѣтители бродятъ, какъ осеннія мухи, читая вслухъ каталогъ и мелькомъ глядя на картины. А тутъ толпа стоитъ, какъ пригвожденная, и благоговѣетъ. Я взглянулъ на лица и на многихъ увидѣлъ молитву.

Новостью среди ‚сюжетовъ' для художниковъ является воздушный шаръ Цеппелина, пробивающій себѣ путь въ густыхъ клубящихся облакахъ. А потомъ—все тѣ же скрипачи, играющіе въ лѣсу на скрипкѣ въ усладу гномовъ, упавшіе съ лошади всадники, ревущіе въ горахъ олени (я не видалъ ни одного Glaspalast'a безъ такихъ оленей), и вотъ уже 40 лѣтъ парадирующія на выставкахъ большія ‚композиціи', посвященныя войнѣ 1870 г.: скачутъ кирасиры, гремятъ пушки, валяются убитые лошади, французы, и сильно пахнетъ доблестью нѣмецкаго оружія. Островкомъ среди всей этой кучи сора выдѣляется небольшая зала японскихъ ксилографій, невѣдомо зачѣмъ сюда попавшихъ; отъ нихъ публика шарахается въ сторону. Тутъ же—гора нѣмецкой графики, родившейся лѣтъ десять назадъ и нынче (по крайней мѣрѣ на выставкѣ) уже скончавшейся. Такъ же слабъ и безусловно шаблоненъ въ этомъ году маленькій архитектурный отдѣлъ *). Страшно по-

*) Что касается именно архитектуры, то въ Баваріи она хотя и очень медленно, но несомнѣнно вѣрно и интересно развивается. Пріятно видѣть, между прочимъ, какіе милые домики

думать, сколькихъ трудовъ, заботъ, денегъ, да и жизней стоятъ подобнаго рода огромныя ненужности. Ненужность такого Glaspalast'а очевидна уже потому, что даже его собственная публика такъ насмотрѣлась годами и десятками лѣтъ на это „свое" искусство, что стала къ нему безразличной и почти не можетъ на него реагировать. Продается тоже мало. И только одинъ Bayerischer Staat, не измѣняя себѣ, будто нарочно и принципіально скупаетъ по строгому выбору: среди самаго плохого самое дрянное.

Идя еще весною въ Moderne Galerie Thannhauser'а, я думалъ, что коллекція Manet, несмотря на всю свою знаменитость, не дастъ мнѣ новаго: я только увижу, казалось мнѣ, еще разъ огромнаго мастера, котораго видѣлъ много разъ... Тѣмъ больше я поразился, какъ только переступилъ порогъ большой залы. Сейчасъ же меня какъ будто что то ударило по глазамъ и внутренно потрясло. Весь воздухъ зали казался насыщеннымъ атмосферой жаднаго, фанатическаго, сверхчеловѣческаго, стихійнаго таланта. Я забылъ все, что въ этомъ искусствѣ мнѣ не дорого. Оно само взяло меня такъ, какъ беретъ человѣка — огромное, могучее явленіе природы. Меня покорила эта безпредѣльная, безпредметная любовь къ живописи. Да, безпредметная! Именно — какъ сила природы. Никакого опредѣленнаго желанія, какъ, напр., у Сезанна, а просто — стихійное творчество. Такъ мнѣ показалось въ первыя минуты. Манэ жилъ, смотрѣлъ, видѣлъ. Ему настойчиво, безапелляціонно сама бросалась въ глаза (не въ душу) какая-нибудь случайность (женщина съ черными волосами, продавщица у стойки, Клодъ Монэ, пишущій этюдъ въ лодкѣ, два-три завтракающихъ человѣка въ мастерской, актриса или кокотка передъ зеркаломъ и еще... и еще...), и онъ уже становился рабомъ этой случайности, вынашивалъ ее въ себѣ, чтобы непремѣнно необходимо повторить ее на холстѣ. Конечно, это повтореніе было не механическимъ и вовсе не было закрѣпленіемъ в с е г о. На то онъ и былъ громадный и могучій поистинѣ талантъ, чтобы брать отъ случайнаго художественно-нужное. Но это художественно-нужное было для Мано почти исключительно живописно-нужнымъ, прекрасно-нужнымъ, но не в н у т р е н н е-н у ж н ы м ъ въ то же время. Я говорю „почти". Когда я разглядѣлъ и почувствовалъ это „почти", то для глазъ моихъ неожиданно-яркой стала связь безпредметной пѣсни Манэ съ опредѣленностью того в н у т р е н н е-н у ж н а г о, которое возвысили, изъ области безсознательныхъ возможностей таланта до сознательной сущности творчества, другіе не менѣе огромные таланты — Сезаннъ, ванъ-Гогъ и Гогэнъ, а за ними, преемственно, Матиссъ и Пикассо... Одно выростало медленно изъ другого. И медленно брало и беретъ до сихъ поръ перевѣсъ внутренне-необходимое надъ внѣшне-необходимымъ, какъ и во всей нашей юной культурѣ беретъ медленно перевѣсъ духовное начало надъ чисто матеріальнымъ. Медленно, но неотвратимо пробуждается сознательность творчества и выступаютъ элементы будущей уже грядущей композиціи, композиціи чисто, безпредѣльно, исключительно живописной, основанной на открытомъ законѣ сочетанія, движенія, созвучія и противозвучія формъ — рисуночной и красочной.

Теперь, какъ разъ въ этой же Moderne Galerie находится коллекція Гогэновъ. Тоже величина, передъ которой хочется снять шляпу. Опять — хотя болѣе ограниченный, за то и болѣе углубленный, болѣе сконцентрированный, чѣмъ у Манэ, чисто живописный талантъ, живописная геніальность. Именно „сконцентрированный"! Нѣтъ уже того стихійнаго метанія силъ во всѣ стороны, свѣченія огромной звѣзды во всѣ пространства, а прямой, ослѣпительный, опредѣленный лучъ въ одну сторону: здѣсь!! Слишкомъ тѣсная связь, слишкомъ большая близость Гогэна къ Манэ (а именно: обоимъ свойственна безпредметность рисунка, или точнѣе сказать,

строятъ постепенно казенныя желѣзныя дороги для стрѣлочниковъ и другихъ служащихъ, а также и маленькія станціонныя зданія.

рисуночной композиціи),—является самой слабой стороной Гогэна. То, что такъ тянуло къ себѣ всю жизнь Сезанна и что онъ передъ смертью своей считалъ только что начатымъ въ своемъ искусствѣ; то, что нынче пронизываетъ жизнью произведенія Матисса, Пикассо и многихъ другихъ художниковъ, было чуждо Гогэну, хотя его рисуночная композиція—и проще, и сложнѣе, во всякомъ случаѣ—строже и звучнѣе, чѣмъ у Манэ. Но онъ, если и предчувствовалъ, то слишкомъ неопредѣленно, какое безконечное значеніе и какая сила въ этомъ элементѣ живописи — рисуночной композиціи! Въ живописи, какъ и во всякомъ искусствѣ, недостаточно передавать видимости природы, ея предметность, въ которой слишкомъ много случайнаго. Необходимо (какъ „необходимо", чтобы у человѣка было сердце), чтобы при большей или меньшей „предметности" подъ ней была, явной и скрытой, незыблемая и потому вѣчная структура. Структура частей самостоятельныхъ и структура частей, между собою связанныхъ, создающихъ въ картинѣ—единую структуру цѣлаго.

В. Кандинскій.

ПАРИЖСКІЙ ДІАЛОГЪ

— Вернулись? Гдѣ вы были?

— Тамъ, куда не залетаютъ аэропланы. Я перечитывалъ „Ragotte" и „Histoires naturelles" бѣднаго великаго Жюля Ренара (Renard). Его исчезновеніе, прошедшее почти незамѣченнымъ, весьма поразило меня. Это—чувствительная потеря для французской изящной словесности. Поистинѣ изумительно, какъ много новаго, дѣйствительно и въ лучшемъ смыслѣ этого слова современнаго, заключено въ тѣхъ шести или семи книгахъ, которыя онъ оставилъ... Какой поэтъ! И какъ далеко онъ зашелъ въ искусствѣ писать, и превосходно писать, языкомъ своеобразнымъ, вполнѣ своимъ. Послѣ Гюго, послѣ Бодлера, послѣ Верлена,—имѣть свой собственный языкъ, это смѣло; онъ держалъ, и онъ выигралъ пари, благодаря утонченнѣйшему совершенству... Своимъ маленькимъ хрустальнымъ колокольчикомъ онъ пробудилъ отзвуки, которые еще не замерли...

— Знаете ли вы, кто замѣститъ его въ Гонкуровской Академіи?

— Никто еще не намѣченъ. Называютъ, однако, имена Франсуа де Кюреля (Curel) и Поля Адана (Adam)... Но, кажется, Поль Аданъ такъ скроменъ, что предпочитаетъ войти въ число сорока, а не въ число десяти...

— А Франсуа де Кюрель?

— Его по этому предмету не спрашивали... И въ томъ, быть можетъ, были правы... Кто знаетъ, не подпадетъ ли онъ впечатлѣнію опроса, который произвелъ среди своихъ сотоварищей по Обществу Писателей (Société des Gens de Lettres) Фредерикъ Лолiэ (Loliée)? Лолiэ, тотъ самый очаровательный ученый, который написалъ „Исторію Мольерова Дома" и книгу объ Огюстѣ де Марни; Лолiэ мечтаетъ разбудить прославленное сборище, задремавшее тамъ, подъ Куполомъ, на четвертой или пятой буквѣ Словаря; онъ позабавился тѣмъ, что опросилъ всѣхъ сотоварищей своихъ по Обществу Писателей,—кого изъ современныхъ представителей изящной словесности они считаютъ достойными избранія въ Академію (Académisables).

Получился отвѣтъ: Анри де Ренье; Батайль; Поль Аданъ; и... Франсуа де Кюрель...

— То есть, въ общемъ,—не названъ ни одинъ изъ настоящихъ кандидатовъ; ни одинъ изъ тѣхъ, кто, въ согласіи съ обычаемъ, соблюдаетъ пріемъ „академической вѣжливости"...

— Что вы, а Анри де Ренье?...

— Такъ, правда... Но скажите, вѣдь это было бы великолѣпнымъ пріобрѣтеніемъ для Академіи Гонкуровъ—Франсуа де Кюрель... Эта Академія, пожалуй, нуждается въ...

— Ну, конечно! Но если вы хотите знать мое личное мнѣніе, я скажу, что боюсь, какъ бы,

въ концѣ концовъ, Собраніе Десяти,—или девяти, вѣрнѣе, для даннаго случая—не рѣшило бы избрать Франье (Frapié) или даже Жоржа Леконта (Lecomte)... на мѣсто автора ‚Новаго Кумира'...

— А вамъ извѣстно, допускаетъ ли воля братьевъ Гонкуровъ присутствіе въ ихъ Академіи драматическаго писателя—исключительно драматическаго, какъ де Кюрель?...

— Правда, объ этомъ я не подумалъ... Быть можетъ, въ завѣщаніе Гонкуровъ включено запрещеніе избирать драматурга, такъ же, какъ въ немъ есть запрещеніе избирать поэта... несчастнаго поэта, судьба котораго, въ наши дни, сравнима, пожалуй, съ судьбою Средневѣковаго Жида... Поэтъ имѣетъ свой гетто... на выставкахъ картинъ... Онъ это называетъ своимъ Салономъ... Въ большинствѣ случаевъ это—затерянный уголъ, нѣкій тупикъ между двумя залами выставки, у прохода, черезъ который протекаетъ потокъ равнодушной толпы... На ‚истолкователей' поэтическихъ произведеній едва бросаютъ косвенный взглядъ, и хорошо еще, если не пожимаютъ при этомъ презрительно плечами...

— Эти чтенія стиховъ напоминаютъ уличныя представленія, которыя давались въ XVII вѣкѣ на Новомъ Мостѣ, по дорогѣ къ выставкамъ Площади Дофина...

— Съ тою лишь разницей, что тогда зѣваки хотя на мигъ останавливались, чтобы поглазѣть на эти представленія, а теперь обыватель уже не останавливается, чтобы послушать чтеніе стиховъ...

Чтеніе происходитъ всегда передъ почти тѣми же самыми слушателями... Если вы пойдете, въ нынѣшнемъ году, въ Осенній Салонъ, то передъ сѣдалищемъ докладчика, которому надлежитъ дать отзывъ о поэтахъ, вы увидите тѣхъ же самыхъ людей, которыхъ вы весною видѣли на выставкѣ ‚Независимыхъ'... То будутъ: сами авторы; члены ихъ семей; ихъ личные друзья; да еще горсть подписчиковъ тѣхъ журнальчиковъ, въ которыхъ эти поэты печатаютъ свои вирши...

— Увы, я знаю! Упорство, съ какимъ поэты стремятся къ тому, чтобы во что бы то ни стало добиться извѣстности среди Филистимлянъ—достойно посмѣянія! Подобно нѣкоторымъ дѣйствующимъ лицамъ изъ символистическихъ драмъ Метерлинка, они глиняными сосудами стучатъ въ желѣзныя двери... Но признайте, что положеніе ихъ полно печали...

— Они усугубляютъ эту печаль тѣмъ, что не подчиняются съ достоинствомъ своей судьбѣ... Призракъ извѣстности не то же самое, что Слава... Но нашъ вѣкъ обезумѣлъ отъ нетерпѣнія, и наши поэты скорѣе, чѣмъ подождать, согласятся отрѣзать крылья своимъ музамъ, подобно тому, какъ Алкивіадъ, желая привлечь вниманіе, отрѣзалъ хвостъ своей собакѣ...

Хотите одинъ изъ тысячи примѣровъ этого нетерпѣнія? Откройте ‚Paris Journal'. Ежедневно, съ іюня мѣсяца, эта газета, подъ насмѣшливымъ общимъ заглавіемъ: ‚Вакаціонныя письменныя работы', помѣщаетъ отвѣты нашихъ писателей на двойной вопросъ, имъ поставленный: гдѣ вы проводите лѣто? что вы лѣтомъ подѣлываете?

Даже ничтожнѣйшіе изъ нашихъ писателей живутъ на дачѣ и всѣ работаютъ каждый одновременно надъ двумя, тремя, четырьмя, пятью книгами! Такимъ образомъ они не только ‚производятъ' въ количествѣ, превосходящемъ всякую разумную мѣру, но еще и объявляютъ безъ малѣйшей застѣнчивости, что именно они собираются произвести... Въ началѣ лѣта уже говорятъ о томъ, что издадутъ въ концѣ зимы, подобно большимъ торговымъ предпріятіямъ, которыя за цѣлый сезонъ впередъ выхваляютъ свои новинки...

О Флоберъ, Флоберъ! Каково было бы твое негодованіе, если бы ты возвратился въ нашу среду, ты, о комъ Морисъ Барресъ (если не ошибаюсь) сказалъ: его высокій примѣръ на добрыхъ пятьдесятъ лѣтъ задержалъ разложеніе литературныхъ нравовъ...

— Кстати о Флоберѣ, вы читали, вѣроятно, его неизданныя замѣтки, какія, по странной случай-

ности, издають одновременно и Revue des Deux Mondes, и Les Marges?

— Да, читалъ.

— Какимъ молодцомъ, полнымъ огня и прекраснаго здоровья въ душѣ и тѣлѣ, предстаетъ этотъ великій человѣкъ, особенно въ тѣхъ интимныхъ и откровенныхъ страничкахъ, — по откровенности напоминающихъ Руссо,—которыя обнародовали ‚Les Marges'.

Тутъ-то видно, по широкому размаху этой романтической, великодушной и сильной личности, насколько нашъ пламенный, напряженный Романтизмъ былъ выше Романтизма нѣмецкаго, прѣснаго и вялаго...

— Тише! Если бы васъ услышали! По этому, только что высказанному вами, различенію, направленному къ чести нашего національнаго генія, васъ заподозрили бы въ германофобіи... А вы сами знаете, насколько германофобія не къ лицу въ настоящее время, когда пробуждается любовь къ отечеству и даже шовинизмъ...

Давайте лучше радоваться по случаю предстоящаго прекраснаго нововведенія, въ ближайшемъ будущемъ ожидающаго наши театры... Этимъ добромъ насъ, повидимому, даритъ, какъ разъ, Германія... Тамъ уже въ ходу ‚вращающіяся сцены', подмостки, представляющіе громадные двигающіеся на оси круги, раздѣленные на отрѣзки; игра идетъ въ одной декораціи въ то время, какъ другую приготовляютъ за сценой; антракты упраздняются...

— А не изъ Германіи ли мы заполучили замыселъ громадной иллюстрованной газеты, литературной и художественной, трескучій выходъ которой въ свѣтъ намъ возвѣщаютъ на эту зиму?

— Пожалуй... Тамъ, въ Германіи, есть ежедневныя изданія, представляющія цѣлыя энциклопедіи. Но я сомнѣваюсь, чтобы газеты столь же увѣсистыя, какъ нѣкоторыя нѣмецкія газеты, имѣли здѣсь успѣхъ... У насъ не тѣ желудки, какіе нужны, чтобы ихъ переварить...

— Ну, органы-то создаются сообразно съ потребностями... Кто можетъ точно сказать, на что мы способны? Иллюстрированная газета могла бы имѣть успѣхъ... При условіи, чтобы картинокъ было во всякомъ случаѣ больше, чѣмъ текста, такая газета могла бы распространиться на сколько угодно страницъ... Освѣдомленіе при помощи картинки—не это ли идеалъ, къ которому стремится наше поколѣніе всегда торопливыхъ людей? Не является ли уже кинематографъ опаснымъ соперникомъ для театра? Если бы у меня были капиталы, я не искалъ бы лучшаго способа удесятерить ихъ, чѣмъ изданіе газеты, въ которой были бы только однѣ картинки... Да здравствуетъ картинка, которая, на почтовой открыткѣ, освобождаетъ насъ отъ труда описывать мѣстность, въ которой мы находимся; которая даетъ намъ мгновенный снимокъ любого несчастнаго случая, только что бывшаго; которая, въ видѣ художественнаго воспроизведенія, позволяетъ намъ не ходить на выставки... и все же говорить о нихъ весьма увѣренно...

— Вѣрно... Но все же изъ числа выставокъ слѣдуетъ посѣтить ту Выставку Духовнаго Искусства, которая откроется въ Парижѣ къ ноябрю... Никакія воспроизведенія не передадутъ мистической вдохновенности живописи, ваянія и зодчества, созданія которыхъ тамъ будутъ собраны...

— Охотно соглашаюсь на это... И отъ души желаю, чтобы этотъ въ высшей степени своевременный праздникъ искусства безпощадно убилъ всѣхъ поставщиковъ, гнѣздящихся вокругъ церкви св. Сульпиція и снабжающихъ вѣрующаго обывателя произведеніями религіознаго ‚художества'.

J. L. Charpentier.

НОВОСТИ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Lafcadio Hearn. Kwaidan. Histoires et études de choses étranges. Trad. de Marc Logé. Mercure de France, 1910.

Binet-Valmer: ‚Lucien'. Paris. Ollendorff. 1910.

Среди новинокъ нынѣшняго года нельзя не отмѣтить появленіе перваго тома Лафкадіо Хёрна въ мастерскомъ переводѣ Марка Ложе. Молодой, только еще начинающій критикъ выступилъ въ прошломъ году съ краткой, но замѣчательно тонкой и прочувствованной біографіей Хёрна и переводомъ двухъ его этюдовъ въ томъ же ‚Mercure de France', издательство котораго выпустило теперь первый томъ этого замѣчательнаго писателя во французскомъ переводѣ. Успѣхъ, который онъ встрѣтилъ во Франціи, и намѣреніе Марка Ложе перевести одинъ за другимъ всѣ остальные тома—побуждаютъ насъ сказать о немъ поподробнѣе.

Дѣло въ томъ, что творчество Хёрна можетъ имѣть въ Европѣ большую будущность, какъ настоящій кладезь новыхъ для насъ эстетическихъ и философскихъ переживаній. Когда читаешь Хёрна, сразу бросается въ глаза, какъ ограничена чувствительность людей, воспитанныхъ въ узкихъ рамкахъ современной европейской культуры. Хёрнъ въ этомъ отношеніи представляетъ замѣчательный контрастъ. Родившись подъ небомъ Іоническаго Архипелага отъ матери-гречанки и отца-англичанина (военнаго врача одного изъ индійскихъ полковъ), воспитанный въ холодномъ Дублинѣ, переброшенный судьбою сначала въ Нью-Іоркъ, затѣмъ въ Новый Орлеанъ, на Антильскіе острова и кончившій свои скитанія преподавателемъ англійскаго языка въ Японіи, Лафкадіо Хёрнъ прожилъ жизнь, стоившую нѣсколькихъ жизней, и могъ впитать въ себя мудрость всего міра. Къ тому же, благодаря своему полу-греческому происхожденію, онъ родился не только мыслителемъ, но и замѣчательнымъ колористомъ. Чисто англійская любознательность, страсть къ незнакомымъ, безконечно разнообразнымъ проявленіямъ жизни, дополнялась въ его душѣ любовью къ ‚латинской' красочной передачѣ. Углубляясь въ легенды древней Индіи, Китая и Японіи, онъ стремился передать ихъ съ художественной простотой и яркостью Флобера или Мопассана.

Первый періодъ его, протекшій частью въ Нью-Іоркѣ, частью въ Цинциннати, носилъ публицистическій характеръ. Начавъ безъ денегъ и безъ опредѣленнаго ремесла, прослуживъ одно время даже лакеемъ въ кафе, Лавкадіо Хёрнъ выдвинулся ловкимъ репортажемъ и нѣсколько лѣтъ несъ ненавистное ему ярмо журналиста. Все его богатое, яркое дарованіе уходило на описаніе сенсаціонныхъ происшествій. Наконецъ, матеріальный успѣхъ позволилъ ему отдаться своему влеченію къ южному небу и новымъ горизонтамъ. Онъ перебрался въ ‚Новый Орлеанъ', гдѣ начинавшаяся извѣстность и болѣе свободное сотрудничество въ ‚Times-Democrat' обѣщали нѣсколько лучшія условія жизни.

Этотъ второй періодъ, проведенный въ полу-латинской, полу-креольской странѣ, ознаменовался появленіемъ трехъ замѣчательныхъ произведеній: ‚Страницы далекихъ литературъ', ‚Нѣсколько китайскихъ призраковъ' и ‚Чита'. Тутъ выразилось сразу богатство природнаго дарованія Хёрна и преломленіе въ немъ, какъ въ алмазѣ, различныхъ міровыхъ культуръ.

Первое изъ нихъ обязано своимъ появленіемъ страсти Хёрна проникать въ тайники чуждыхъ ему міровоззрѣній. Оно состоитъ изъ египетскихъ, индійскихъ, китайскихъ, европейскихъ и финскихъ легендъ, собранныхъ съ любовью истиннаго коллекціонера и переведенныхъ съ тѣмъ богатствомъ колорита, о которомъ мы только что говорили. Появленіе этой книги въ переводѣ Марка Ложе, текущей осенью, представитъ живѣйшій интересъ.

Въ ‚Китайскихъ призракахъ' Лафкадіо Хёрнъ далъ волю другой своей страсти—къ таинственно-мистическому. Въ нихъ чувствуется — по его собственнымъ словамъ—трепетъ без-

тѣлесныхъ душъ, умоляющихъ удѣлить имъ часть нашей нѣжности и нашихъ симпатій'. Эта тенденція сближаетъ его съ Эдгаромъ По. Третье произведеніе—,Чита'—снискало ему прозвище ,американскаго Виктора Гюго'. Чита—это романъ или вѣрнѣе эпопея моря. Это—блестящая фреска современной жизни на берегу океана, завершающаяся картиной страшнаго циклона и разрушенія расположеннаго на берегу отеля.

Съ появленіемъ ,Читы' успѣхъ Хёрна, крупный матеріальный успѣхъ, былъ обезпеченъ. Но его уже снова тянуло въ даль. И вотъ, воспользовавшись предложеніемъ издателя написать что-нибудь объ Антильскихъ островахъ, въ Іюлѣ 1887 г. онъ перебирается на Мартинику. Тутъ его ждало настоящее очарованіе. Красота тропическаго пейзажа и характеръ креольской расы, казалось, должны были удержать его навсегда. ,Здѣсь всѣ честны, веселы и учтивы, здѣсь все божественно',—писалъ онъ друзьямъ. Очерки и разсказы, написанные имъ тутъ и вышедшіе впослѣдствіи подъ заглавіемъ ,Два года на Антильскихъ островахъ', отражаютъ совершенно иной міръ, одинаково чуждый и старымъ культурамъ, и современной американской жизни. Міръ юной, веселой, наивной расы. Двухъ-трехъ картинъ, выхваченныхъ Маркомъ Ложе изъ упомянутой книги и приведенныхъ въ біографіи Хёрна—какъ напримѣръ, появленіе черной оспы въ разгаръ карнавала 1887 года или танецъ ,boccéné', танцуемый даже въ церквахъ и въ религіозныхъ процессіяхъ,—достаточно, чтобы почувствовать восторгъ автора передъ этой новой жизнью въ тропикахъ... Но за два года Хёрнъ и ею успѣлъ пресытиться. Неутомимый духъ гналъ его все дальше и дальше. Послѣ кратковременнаго пребыванія въ Филадельфіи, гдѣ появился его второй замѣчательный романъ ,Карма', въ началѣ 1890 года Хёрнъ двинулся въ Японію.

И вотъ, какъ въ какой-то фантастической феэріи, занавѣсъ взвивается еще разъ надъ совершенно новымъ міромъ. Хёрнъ женится на японкѣ, становится преподавателемъ англійской литературы въ императорскомъ университетѣ Токіо и совершенно входитъ въ мѣстную жизнь. Къ этому періоду его творчества относится появившійся теперь во французскомъ переводѣ ,Квэданъ' и цѣлый рядъ этюдовъ. Въ Японіи, какъ и прежде, Хёрнъ заявилъ себя исключительнымъ поклонникомъ автономной, цѣльной культуры. Обновленная Японія, Японія, построенная на европейскій ладъ, встрѣчаетъ въ немъ мало симпатій, и онъ вступаетъ даже во враждебныя отношенія съ оффиціальнымъ міромъ. Въ итогѣ, послѣ восьмилѣтняго пребыванія и несмотря на то, что его дѣти натурализованы японцами, Хёрнъ, лишившись зрѣнія, не только теряетъ мѣсто, но принужденъ покинуть страну. Вскорѣ послѣ того смерть положила конецъ его скитаніямъ.

Итакъ, ,Kwaidan' представляетъ одно изъ столь интересныхъ перевоплощеній Хёрна. Въ немъ онъ сливается съ душою старой Японіи, съ духомъ самураевъ и тѣмъ духомъ, который посейчасъ живетъ въ простомъ народѣ. По мѣткому выраженію Марка Ложе, это—рядъ ,литературныхъ какемоно', открывающихъ намъ наивныя вѣрованія и переживанія японской души. Для лицъ, незнакомыхъ съ англійскимъ языкомъ, переводъ Марка Ложе открываетъ драгоцѣнный по своей объективности и художественной цѣльности матеріалъ. Надо прочесть легенду о ,мужикахъ' съ лицами, не имѣющими ни глазъ, ни рта, ни носа, или о ,рокуро-куби', головы которыхъ отдѣляются отъ тѣла,—чтобы понять весь ужасъ, скрывающійся для японцевъ въ мірѣ таинственнаго. Надо прочесть о самураѣ, отдавшемъ свою жизнь, чтобы оживить старое, умирающее дерево, или объ охотникѣ, наказавшемъ себя за убійство ,ошидори', чтобы понять благоговѣніе японцевъ передъ природой. Цѣлая сокровищница фантазіи и чувства открывается въ этихъ разсказахъ.

Съ нетерпѣніемъ ждемъ второго тома Хёрна въ томъ же переводѣ.

Новый романъ Binet-Valmer'а выдвигаетъ его въ первый рядъ современныхъ беллетристовъ. Три года тому назадъ онъ уже обратилъ на себя вниманіе ,Метэками'*), чрезвычайно смѣлой и въ тоже время тонкой картиной космополитическаго Парижа (,Les Métèques', Paris, Ollendorff, 1907). Будучи самъ женатъ на гречанкѣ, принадлежащей къ той многочисленной левантинской колоніи, которая съ одной стороны соприкасается съ биржей и политикой, а съ другой—съ искусствомъ и наукой, Binet-Valmer схватилъ чрезвычайно мѣтко одинъ изъ эпизодовъ завоеванія Парижа пришельцами. Нѣкоторыя лица были написаны прямо съ натуры, другія представляли великолѣпный синтезъ подмѣченныхъ авторомъ чертъ характера; въ общемъ сразу чувствовался даръ выдвигать множество дѣйствующихъ лицъ и оживлять каждаго собственной индивидуальной жизнью. Самъ Жоржъ Авриносъ, аферистъ, оффиціально—корреспондентъ греческой газеты, на дѣлѣ-же биржевой и политическій посредникъ, зарабатывающій до ста тысячъ франковъ въ годъ, а проживающій въ три раза болѣе, сыновья его Периклъ и Антуанъ, послѣдній—представитель созданнаго отцемъ новаго балканскаго княжества, жена Антуана Huguette de Clarencie-Erfenil, проданная отцомъ за дипломатическій постъ и сбитая съ толку этой семьей авантюристовъ, любовница Антуана, испанская танцовщица Регерро, баронъ Ванъ-Классенъ, любовникъ той и другой и въ то же время претендентъ на руку дочери Авриноса, румынскій милліонеръ кн. Кантеміръ, греческій милліонеръ изъ ростовщиковъ—Галли, полу-французскіе, полу-швейцарскіе дѣльцы Маланъ, Шрейнеръ и Траубъ,—все это были совершенно живыя лица, настоящіе представители того ,tout Paris', который совершенно затмѣваетъ коренное французское населеніе. Единственное, что можно было поставить въ упрекъ автору, это нѣкоторую невыдержанность стиля. Этотъ стиль напоминалъ мягкій, пастельный колоритъ Додэ, но по временамъ фраза обрывалась заимствованными, чуждыми французскому языку пріемами, по временамъ-же, наоборотъ, чувствовалась небрежность и растянутость.

Въ ,Lucien' затронутъ сюжетъ, котораго до сихъ поръ почти никто не смѣлъ коснуться,—гомосексуальность, налагающая печать позора на одного изъ членовъ высоко-культурной и симпатичной семьи. Люсьенъ, сынъ знаменитаго психіатра Франсуа Вижье, отъ природы холоденъ къ женщинамъ. У него это не дурная привычка, не симптомъ дегенераціи, а то чисто психическое извращеніе, передъ которымъ, по словамъ Уайльда, ,самый смѣлый изъ насъ не можетъ не содрогнуться'*). Психологически это отмѣчено очень тонко и вѣрно. Его отталкиваетъ не дѣвственный образъ женщины, а ея пассивное подчиненіе мужчинѣ, подчиненіе, воплощенное въ жестѣ проститутки. Это отвращеніе толкаетъ его въ объятія молодого скульптора Реджинальда Ловаля. Но въ тотъ моментъ, когда начинается романъ, ихъ связь уже насильственно порвана. Ловаль, послѣ одной изъ слишкомъ беззастѣнчивыхъ оргій въ своемъ ателье, получилъ предписаніе въ 24 часа покинуть Францію. Слѣдствіе прекращено только потому, что въ дѣлѣ замѣшано уважаемое имя Вижье, но префектъ полиціи, принявъ эту мѣру, счелъ все-таки нужнымъ предупредить отца Люсьена. Для старика Вижье это — страшный ударъ. Надо знать ореолъ, которымъ окружаются въ Парижѣ свѣтила науки, чтобы понять всю силу этого удара. Вижье требуетъ, чтобы Люсьенъ уѣхалъ за границу, лечился и вернулся не иначе, какъ выздоровѣвшимъ. Люсьенъ всѣми силами противится этому рѣшенію, потому что у него—свои планы и надежды, для осуществленія которыхъ нуженъ Парижъ. Онъ—авторъ трехактной пьесы, которая уже находится на разсмотрѣніи въ одномъ изъ парижскихъ театровъ. Для него, уѣхать изъ Парижа—значитъ

*) Первое произведеніе этого даровитаго автора—романъ ,Le sphynx de Plâtre' (1900).

*) Эпиграфъ ,Люсьена'.

отказаться отъ самой дорогой мечты. И вотъ начинается борьба между личностью отца, облеченной всѣми правами высокаго общественнаго положенія, и несложившейся еще, но столь же горячо желающей жить и дѣйствовать личностью сына. Сначала Люсьенъ, удрученный скандаломъ, хочетъ уступить, положить всему конецъ самоубійствомъ, но пуля, будучи направлена нерѣшительной рукой, раздробляетъ лишь плечо. Тогда въ душѣ старика Вижье отецъ заслоняетъ ученаго. Онъ прилагаетъ всѣ усилія, чтобы спасти жизнь сына и вопреки собственному діагнозу, отдается мечтѣ, о его моральномъ выздоровленіи. Отдается—до принесенія въ жертву другой столь же молодой жизни. Въ ихъ домѣ бываетъ постоянно одна изъ его учениць, красивая и очень богатая полька, Марія Левинская. Помогая старику ухаживать за сыномъ, она влюбляется въ Люсьена и послѣдній, чувствуя къ ней взаимную симпатію, хватается за нее, какъ за послѣднюю надежду на выздоровленіе. Старикъ въ глубинѣ души сознаетъ, что опытъ не удастся, но закрываетъ глаза и даетъ ему совершиться. Поразительно тонко и художественно переданы переживанія Люсьена послѣ его тайной помолвки съ Маріей: борьба между живымъ, но совершенно безстрастнымъ влеченіемъ къ ней и подымающимися изъ глубины души, прежними инстинктами; растущая нервность и неувѣренность въ себѣ вмѣстѣ съ приближеніемъ къ концу репетиціи пьесы; трагическая сцена, въ которой Марія отдается ему, а онъ чувствуетъ себя не въ силахъ ею обладать. Наконецъ, неизбѣжная катастрофа: провалъ пьесы и бѣгство Люсьена къ Ловалю въ Неаполь.

Для трактовки такого сюжета нуженъ выдающійся талантъ: нужна способность сжатаго драматизированія, т.-е. умѣніе заставить каждаго говорить за себя, а самому—уклониться отъ всякихъ комментаріевъ. Этимъ даромъ авторъ обладаетъ въ совершенствѣ. Двумя-тремя чертами намѣчаются полныя художественности картины: то стараго особняка Вижье на Quai Voltaire, то окутанной сѣроватой дымкой перспективы Елисейскихъ полей, то кишащаго бѣднотою предмѣстья и закинутой въ концѣ его, за оградою умалишенныхъ, лабораторіи Вижье. На этомъ фонѣ—простыми, выхваченными изъ жизни діалогами—развивается глубокая психологическая драма. Въ короткихъ, обыденныхъ фразахъ сквозитъ вся горечь разбитыхъ надеждъ стараго ученаго, вся безнадежность усилій Люсьена.

При появленіи этого романа, французская критика произнесла имя Бальзака. Это кажется намъ неправильнымъ, что, въ нашихъ глазахъ, нисколько не умаляетъ достоинствъ романа Binet. Мы признаемъ за ‚Люсьеномъ‘ двойной, выдающійся интересъ, интересъ новой психологической темы и замѣчательной художественной трактовки.

Н. Костылевъ.

ЭМИЛЬ ЗОЛА И ЭСТЕТИКА ПАРИЖА

Эмиля Зола нерѣдко упрекали въ несовершенствѣ его психологическаго анализа и въ неумѣніи отдѣлывать съ надлежащей тонкостью всѣ оттѣнки человѣческихъ переживаній, въ которыхъ такъ умѣло разбирается, напримѣръ, Поль Бурже. Между тѣмъ, самъ Поль Бурже въ одной извѣстной статьѣ воздаетъ должное высокимъ достоинствамъ Ругонъ-Макар'овъ. Но для того, чтобы дать такую оцѣнку, онъ обращаетъ вниманіе на то, что Эмиль Зола, который находитъ какъ бы унизительнымъ для себя растрачивать талантъ на обрисовку отдѣльныхъ любопытныхъ личностей, является въ то же время чуткимъ психологомъ общественныхъ группъ и толпы.

Движеніе страстей въ отдѣльной семьѣ дало бы само по себѣ слишкомъ мало матеріала для содержанія его романовъ, въ которыхъ обыкновенно принимаетъ участіе цѣлая деревня, цѣлый кварталъ или, наконецъ, цѣлый городъ. Событія, развертывающіяся въ пышныхъ отеляхъ или въ жалкихъ лачугахъ, сопровождаются событіями, совершающимися на улицѣ. Внѣшняя

обстановка оттѣняетъ и подчеркиваетъ внутреннія переживанія дѣйствующихъ лицъ; жизнь города тѣсно переплетается съ ихъ личнымъ существованіемъ.

Для Зола, какъ творца эпопей, Парижъ, всегда эпическій, долженъ былъ представлять неисчерпаемый источникъ вдохновенія. Въ каждой страницѣ его произведеній проглядываетъ горячая любовь, которую ему внушаетъ этотъ городъ. Онъ владѣетъ чудеснымъ даромъ постиженія его красоты и восхищается ея разнообразными проявленіями, спокойными и неподвижными или бурными и разнузданными. Говорятъ, онъ обозрѣвалъ его днемъ и ночью, и ни одинъ самый отдаленный кварталъ не могъ ускользнуть отъ его тщательныхъ наблюденій. Зола былъ истиннымъ психологомъ этого необъятнаго города; вводя свой хирургическій ножъ искусной и увѣренной рукой, онъ медленно и терпѣливо проникалъ въ самые отдаленные уголки его организма. Гніющіе отбросы темныхъ переулковъ, въ которыхъ, подобно скопленіямъ микробовъ, гнѣздится нечистая чернь, были передъ его глазами, но онъ, не отворачивая отъ нихъ взора, довелъ до конца свои изслѣдованія, научнымъ плодомъ которыхъ являются L'Assommoir и Le ventre de Paris.

Трусливые умы обвиняютъ Зола въ томъ, что въ этихъ двухъ произведеніяхъ онъ обнажилъ язвы города, но при этомъ упускаютъ изъ виду, что личность великаго романиста совмѣщала въ себѣ рядомъ съ безпощаднымъ физіологомъ и изумительнаго художника. Они забываютъ, какіе полные вдохновенія образчики красоты онъ намъ даритъ. Всякій, добросовѣстно воспользовавшійся его указаніями, можетъ убѣдиться въ томъ, что этотъ замѣчательный изслѣдователь могъ быть идеалистомъ, мечтателемъ, чуть ли не ясновидящимъ.

Онъ учитъ насъ воспринимать жизнь и—это можетъ удивить—воспринимать ее въ ея великолѣпіи. Чтобы познать его ученіе, нужно не сосредоточивать свое вниманіе на нѣкоторыхъ картинахъ звѣрства и грубости, а, напротивъ, углубляясь въ его произведенія, создать синтезъ изъ сотни разбросанныхъ въ нихъ эпизодовъ.

Привыкнувъ къ постоянно насъ окружающимъ вещамъ и явленіямъ, мы теряемъ способность правильно ихъ оцѣнивать. Красота города кажется многимъ химерой, а признаніе красоты улицы представляется парадоксальнымъ утвержденіемъ; между тѣмъ, для того, чтобы понять ее, нужно только открыть глаза и ею проникнуться. Мы, разумѣется, не будемъ утверждать, будто какая-нибудь лавченка, ютящаяся въ грязномъ переулкѣ, представляетъ художественный интересъ, и что всякій прохожій, одѣтый въ лохмотья, возбуждаетъ въ насъ восхищеніе; но едва ли кто-нибудь станетъ отрицать несомнѣнную красоту, сообщаемую Невскому проспекту и Avenue de l'Opéra безчисленнымъ богатствомъ ихъ магазиновъ и подвижностью шумящей на нихъ толпы.

И вотъ, Зола открылъ и всѣми доступными поэту ладами лиры воспѣлъ эту красоту, мимо которой мы проходимъ, оставаясь совершенно равнодушными. Ему же Парижъ представлялся чудовищнымъ горниломъ, въ которомъ кипятъ одновременно и человѣческія страсти, и яркія окраски одушевленныхъ и неодушевленныхъ предметовъ, и блестящія сверканія воздушныхъ отраженій. Какая причина побудила его расположить жилище Елены Граншанъ и семьи Фроманъ на высотахъ Пасси и Монмартра, какъ не желаніе развернуть роскошную панораму раскинутаго города? То онъ рисуетъ влажное весеннее утро, окутывающее силуэты зданій и готическихъ стрѣлъ какъ бы кружевомъ, сотканнымъ изъ тумана [1]), то алѣющія сумерки, когда всѣ предметы четко вырисовываются на прозрачномъ небѣ [2]), то залитый дождемъ зимній день, когда ‚безконечная равнина домовъ кажется какимъ-то каменнымъ хаосомъ, испещреннымъ стоячими лужами' [3]), то напоенный

---

[1]) ‚Une page d'amour', 1895, стр. 64.
[2]) ‚Paris', 1898, стр. 209.
[3]) Тамъ же, стр. 1—3.

солнцемъ лѣтній день, когда лучезарное свѣтило, ,прорываясь сквозь легкія пурпуровыя облака, обдаетъ городъ золотымъ градомъ своихъ лучей' [1]).

Эти обобщающія описанія изобилуютъ [2]). Нѣкоторыя изъ нихъ по своимъ блестящимъ краскамъ могутъ сравняться съ самыми пылающими фресками. Нѣмые памятники пріобрѣтаютъ въ нихъ поразительную жизненность, а каждый кварталъ выдѣляется особыми, ему одному свойственными, рѣзкими чертами.

Но вскорѣ Зола прекращаетъ свой воздушный полетъ, чтобы ознакомиться съ общей картиной улицы, важной составной частью эстетики города. Здѣсь его привлекаетъ и воодушевляетъ, и обогащаетъ безконечнымъ разнообразіемъ темъ одинъ преобладающій элементъ — это толпа. Толпа украшаетъ улицу и неизсякаемой измѣнчивостью своей смягчаетъ геометрическую простоту ея облика. Она многовидна, и каждая часть города, каждый часъ дня выявляетъ новыя ея свойства. Есть толпа трудящаяся, подобно притокамъ гигантскихъ рѣкъ стремящаяся къ главнымъ артеріямъ города, внося оживленіе въ сѣроватый сумракъ утра и загромождая мракъ ночи своей темной массой [3]). Есть толпа веселящаяся, съ медленными движеніями и неопредѣленнымъ направленіемъ, смѣющаяся всей многоцвѣтностью своихъ тканей, кружевъ и цвѣтовъ, которые она разсыпаетъ подобно грядкамъ расцвѣтшаго сада [4]). Толпа, исполненная бредомъ патріотическаго воодушевленія, безпорядочная и рукоплещущая [5]), и, наконецъ, толпа, одержимая яростью революціонныхъ увлеченій [6]). Мрачная и сомкнутая, потрясая знаменами, она какъ смерчъ сметаетъ препятствія.

[1]) Тамъ же, стр. 383.
[2]) Ср., особенно, ночной Парижъ въ ,Une page d'amour', стр. 143 и сл.
[3]) ,L'Assommoir', 1877, стр. 4.
[4]) ,Paris', стр. 111—2.
[5]) ,Nana', 1881, стр. 509 и сл.
[6]) ,La Débacle', 1892, въ разн. мѣстахъ.

Зола обращаетъ вниманіе на всѣ эти явленія, и страницы, повѣствующія о шествіи патріотовъ 1870 г. вдоль бульваровъ, а также изображающія взрывъ парижской коммуны, баррикады, скрытыя въ засадѣ на перекресткахъ дикія банды, смертоносныя схватки, пожары, охватывающіе массы строеній,—всѣ эти страницы заслуживаютъ не меньшаго восхищенія, чѣмъ трагедіи Шекспира, комедіи Мольера или поэмы Гете. Никогда душа толпы не была до такой степени понята, схвачена, выражена въ звучныхъ фразахъ.

Поистинѣ тутъ сказывается внутреннее влеченіе. Зола съ такимъ же восторгомъ устремляетъ и ощибаетъ толпы, съ какимъ другіе писатели занимаются перебираніемъ тряпокъ. Отъ классическихъ типовъ толпы, упомянутыхъ выше, Зола переходитъ къ изображенію публики, стекающейся на зрѣлища. Онъ выражаетъ ея эстетическое значеніе съ тѣмъ же могуществомъ слова. Лоншанскій ипподромъ въ день Grand Prix, съ его украшенной цвѣтами трибуной, обширнымъ ристалищемъ, шумящимъ необычайно подвижной и пестрой толпой, съ его безконечными рядами зрителей, безчисленнымъ множествомъ игроковъ, тѣснящихся у тотализатора, скопленіе экипажей,—все это кишитъ, какъ въ кинематографѣ, вокругъ его героини Нана, которую шумно привѣтствуетъ толпа ея поклонниковъ и прихлебателей [1]).

Далѣе мы видимъ воскресныя прогулки въ Булонскомъ лѣсу. Любовь парижанъ къ природѣ, которая выражается въ попыткахъ вырастить на своихъ окнахъ чахлыя растенія, создающія иллюзію зелени, не можетъ довольствоваться въ дни праздничнаго отдыха ни городскими садами, ни скверами, разбитыми на англійскій ладъ. Потребность въ свѣжемъ воздухѣ и деревенскихъ благовоніяхъ гонитъ ихъ изъ жилищъ въ поѣзда, разносящіе ихъ по пригородамъ или попросту въ Булонскій лѣсъ, этотъ настоящій, единственный садъ Парижа, который одинъ разъ въ недѣлю и въ книгахъ Зола

[1]) ,Nana', стр. 378 и сл.

и въ дѣйствительности трепещетъ всей полнотой жизни. Его просѣки изобилуютъ игроками въ теннисъ, а стройныя рощи даютъ пріютъ семьямъ, веселящимся или спящимъ буржуа и показываютъ намъ населеніе окраинныхъ частей города, которое непринужденно кишитъ на зеленой травѣ кучами ребятъ, веселясь безъ заботъ и безъ стѣсненія, или мелкихъ лавочниковъ, сидящихъ рядами на стульяхъ, неловкихъ въ праздничной одеждѣ, скучающихъ и надутыхъ въ своемъ бездѣліи, которые съ завистливой жадностью созерцаютъ и кокетливую роскошь туалетовъ и парадную пышность экипажей, стекающихся сюда непрерывнымъ потокомъ [1]).

Зола не довольствуется описаніемъ чудесной красочности этого воскреснаго гулянья. Онъ передаетъ пышную эстетику оффиціальнаго парада, которая смѣшивается съ эстетикой толпы. Онъ показываетъ улицы, почернѣвшія отъ скопленія народа, восторженность машущихъ рукъ и шляпъ, грохотъ экипажей, блескъ яркихъ мундировъ и касокъ, праздничное сверканіе орденовъ и драгоцѣнностей, волнистое колыханіе многоцвѣтныхъ знаменъ. Крестины наслѣдника Имперіи позволяютъ ему присоединить ко всему этому несравненную красоту разубраннаго драпировками, разукрашеннаго хоругвями, огнями и позолотой собора Notre Dame [2]).

Отъ этой мимолетной роскоши Зола переходитъ къ эстетикѣ парижскихъ сооруженій. Собственно говоря, современная архитектура не заботится о своеобразіи жилыхъ домовъ и довольствуется кое-какими балкончиками, фонариками, выступами и лѣпными украшеніями, что рѣзко отличаетъ Парижъ съ его печальными, однообразными линіями отъ причудливо украшенныхъ прихотливыми узорами и измѣнчивыми очертаніями столь плѣнительныхъ улицъ Голландіи, Испаніи и Италіи.

———

[1]) ‚La Curée', 1871, стр. 1–3; 351—3.
[2]) ‚Son Excellence Eugène Rougon', 1876, стр. 96 и слѣд.

Но съ наступленіемъ ночи зажегшіеся огни вносятъ красоту въ это однообразіе: миріады освѣщенныхъ оконъ глядятъ на тротуары своимъ сверкающимъ лихорадочнымъ блескомъ, и огненныя цѣпи фонарей протягиваются вдоль улицъ. Въ сіяющихъ окнахъ магазиновъ искусное освѣщеніе придаетъ новый неожиданный блескъ показнымъ товарамъ. Рестораны и пивныя кажутся полными пламени, какъ преисподняя. Вывѣски театровъ своими изрыгающими ослѣпительные лучи пастями какъ бы выкрикиваютъ названія пьесъ; ночь походитъ на искусственно созданный день со снующими экипажами, уносящими съ собой какія-то призрачныя существа [1]).

Среди этого сіяющаго великолѣпія настоящимъ апоѳеозомъ кажутся выставки магазиновъ. Магазины придаютъ оживленіе улицамъ. Улица, гдѣ ихъ нѣтъ, похожа на кладбищенскую дорогу. Они могутъ быть малы, изящны, отдѣланы вывѣсками, какъ это любятъ теперь, кованными, мозаичными и рѣзными, или представлять пестрые караваны товаровъ безмѣрной величины. Они поражаютъ своей художественностью; сколько изысканныхъ замысловъ въ этихъ сочетаніяхъ бездѣлушекъ, мебели, тканей, одеждъ...

Увлеченный синтетической стороной большихъ магазиновъ, объединяющихъ всѣ черты многообразной эстетики мелкихъ предпріятій, Зола посвящаетъ одному изъ нихъ художественное произведеніе, соразмѣрное съ его значеніемъ. Онъ въ немногихъ большихъ чертахъ набрасываетъ внѣшній ихъ обликъ, подсчитываетъ несмѣтныя краски сказочныхъ обваловъ, въ которыхъ товары ниспадаютъ съ высоты верхнихъ этажей до самой улицы; ткани бумажныя, шерстяныя, шелковыя, ковры составляютъ цѣлыя симфоніи... Открывающійся утромъ магазинъ уже устроенъ въ симметричномъ, блестяще-показномъ порядкѣ; приказчики еще успѣваютъ торопливо додѣлать послѣднія по-

———

[1]) ‚L'Argent', ‚Le Ventre de Paris', въ разн. мѣстахъ.

дробности, и уже идутъ добрыя хозяйки и кокетливыя красавицы, вскорѣ образуя цѣлую толпу; омнибусы и кареты, сами прилегающія улицы,—все какъ бы стремится къ этому центральному пункту для того лишь, чтобы доставлять ему безчисленныхъ посѣтителей, мало-по-малу наполняющихъ его, какъ улей, своимъ неумолкающимъ жужжаніемъ.

Проникая во внутрь, Зола захваченъ великолѣпіемъ нагроможденныхъ товаровъ; весь заражаясь окружающимъ его трепетомъ и лихорадочнымъ блескомъ глядящихъ вокругъ него глазъ, полныхъ желанія, онъ повсюду находитъ матеріалъ для своихъ краснорѣчивыхъ періодовъ, въ которыхъ каждый предметъ сверкаетъ подлинной своей краской; онъ живетъ напряженной жизнью этого мірка, и, проникаясь общимъ томленіемъ, онъ къ концу дня раздѣляетъ усталость посѣтителей, затерявшихся среди неописуемаго вечерняго хаоса вывернутаго до дна магазина [1]).

Но художественная прелесть Парижа не ограничивается его улицами и магазинами. Есть еще мѣста, въ которыхъ ярче и глубже ощущается трепетаніе его сокровенныхъ вожделѣній и выявляется своеобразная эстетика. Путь исканій приводитъ Зола на Биржу, гдѣ неистовствуютъ финансовые интересы, и къ Центральному Рынку, гдѣ скопляется вся жадность чревоугодія. Одна представляетъ какъ бы карманъ, другой—брюхо Парижа; первую берутъ приступомъ, во второй вваливаются легко. Первая напоминаетъ сильно укрѣпленную крѣпость, сулящую богатую добычу послѣ сраженія; второй—обширный, широкораскрытый для всѣхъ буфетъ, набитый съѣстными припасами [2]).

Нетрудно себѣ представить, какимъ могуществомъ нужно обладать для того, чтобы художественно изобразить самобытную красоту этихъ двухъ достопримѣчательностей Парижа, и страницы, имъ посвященныя, останутся въ литературѣ неизгладимыми свидѣтелями жизнеспособности нашей эпохи.

Всегда взволнованный, всегда стремящійся, порой веселый, порой тоскующій, Зола продолжаетъ свои исканія. Всякому знакома скучная и однообразная архитектура желѣзнодорожныхъ вокзаловъ, поражающая бѣдностью и будничностью своихъ украшеній; но Зола и тутъ умѣетъ плѣнить насъ, разсматривая съ нѣкоторой высоты вокзалъ Saint Lazare, причудливо расположенный въ самомъ центрѣ Парижа, лучи расходящихся изъ него дорогъ, пересѣкающихъ массы домовъ столь высокихъ, что они какъ бы упираются въ небо, переброшенные черезъ нихъ мосты и кипящую здѣсь лихорадочную дѣятельность.

Онъ описываетъ намъ готовые къ отправленію поѣзда, переполненные массой народа, и показываетъ особую физіономію каждаго, привѣтствуетъ машины, какъ живыхъ одушевленныхъ друзей и какъ заботливыхъ хозяекъ, возвращающихся съ рынка, ободряетъ тѣ, которые тянутся съ трудомъ, обремененные безконечной вереницей вагоновъ. А ночь, когда внезапно вспыхиваютъ электрическіе фонари, сіяющіе рефлекторы, подобные свѣтиламъ, красные, желтые, бѣлые и зеленые сигналы, захватываетъ его всецѣло, и онъ стоитъ, весь завороженный этимъ сказочнымъ волшебствомъ усѣяннаго огнями горизонта [1]).

Отъ желѣзной дороги Зола направляется къ зеркальному пути, гдѣ его не можетъ постигнуть никакое разочарованіе, потому что, если и можно отнестись скептически къ художественности вокзала, то никто не станетъ оспаривать красоту рѣки. Вода прекрасна своей вѣковѣчной улыбчивостью. Помимо возбуждаемаго ею торговаго оживленія, она вноситъ въ орошаемыя ею мѣстности свои чудесныя окраски. Виды Сены такъ же измѣнчивы, какъ цвѣта ея волнъ. Нѣжно струится она въ тишинѣ дачныхъ уголковъ; близъ винныхъ портовъ, уста-

---

[1]) ‚Au bonheur des Dames', 1883, стр. 3, 103, 281 и слѣд.

[2]) ‚L'Argent', ‚Le Ventre de Paris', въ разн. мѣстахъ.

[1]) ‚La Bête humaine', 1893, стр. 1, 29 и сл.

вленныхъ бочками, у хлѣбныхъ и фруктовыхъ рынковъ, загроможденныхъ мѣшками и корзинами, она напоминаетъ о торговой горячкѣ товарныхъ пристаней Бордо и Марселя.

Вступая въ городъ, Сена, едва обремененная легкими пароходиками и грузовыми баржами, сосредоточиваетъ всю свою красоту, чтобы облечься въ монументальное величіе. Горизонты ея расширяются; она облегчаетъ куполамъ и стрѣльчатымъ башнямъ ихъ воздушное устремленіе къ небу; она воздвигаетъ между ними цвѣтущую преграду своихъ благоухающихъ зеленью береговъ. Очертанія ея мостовъ вырисовываются на горизонтѣ изящными арками и безподобными эллипсами.

Но съ особеннымъ воодушевленіемъ изображаетъ Зола ея ночное волшебство, этотъ необычайный подборъ свѣтовыхъ отраженій, изъ бѣлыхъ переходящихъ въ оранжевые и смягчающихся въ темнокрасные; усиливаясь по направленію къ Новому мосту, они превращаютъ рѣку въ одну сверкающую поверхность [1]).

Этотъ эстетическій обзоръ города живыхъ Зола заканчиваетъ посѣщеніемъ его гробницъ. Обстоятельства не позволили ему оцѣнить красоту Père Lachaise'а. Безъ сомнѣнія, онъ долженъ былъ похвалить удачное мѣстоположеніе кладбища и въ то же время возмутиться администраціей, сообщившей ему излюбленныя ею геометрическія очертанія, и родственниками, чьи тщеславіе и дурной вкусъ соединились для того, чтобы обезобразить его непоправимо. Напротивъ, онъ умиляется передъ окраинными кладбищами и благодушной сентиментальностью, преобладающей въ ихъ украшеніи [2]); въ этомъ, быть можетъ, его можно упрекнуть. Его главный недостатокъ состоитъ въ черезчуръ большой снисходительности къ произведеніямъ искусства; очень рѣдко относится онъ къ нимъ критически.

За исключеніемъ нѣкоторыхъ незначительныхъ недостатковъ, творчество Эмиля Зола представляетъ самую живописную и самую совершенную исторію нынѣшней французской эпохи. Другіе писатели проявили, быть можетъ, бо́льшую тонкость, болѣе изысканную чувствительность, но ихъ основное заблужденіе состоитъ въ томъ, что они направили все свое вниманіе на такіе психологическіе случаи, которые могутъ быть близки и понятны лишь современному поколѣнію. Зола же, напротивъ, останется жизненнымъ, благодаря своему стремленію къ обобщенію и къ изученію массовыхъ движеній. Будущіе историки общества, которые пожелаютъ обрисовать эстетику Парижа въ XIX столѣтіи, должны будутъ заимствовать у него важныя свѣдѣнія.

Emile Magne.

[1]) ‚L'Oeuvre'.
[2]) То же и ‚Une Page d'amour', стр. 393 и сл.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ ПЕТЕРБУРГА

ВЫСТАВКИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ДѢЛА

Выставкой работъ Н. Тархова, открывшейся 21 октября въ ‚Аполлонѣ', начался въ Петербургѣ выставочный сезонъ. Впрочемъ, ‚первой ласточкой' была осенняя выставка въ ‚Пассажѣ', примѣчательная только какимъ-то скандаломъ, учиненнымъ В. М. Пуришкевичемъ по поводу какой то карикатуры. Въ остальныхъ отношеніяхъ выставка ничѣмъ не отличается отъ предыдущихъ ‚осеннихъ'. Достаточно перечислить имена Константина Маковскаго, П. Сала, Венцилова, Ризниченко, Оскара Гофмана, С. Федорова, чтобы стало ясно, какого рода ‚товаръ' здѣсь предлагался *). Выставка

*) Говорить подробно объ этой Ауеровской лавочкѣ, на страницахъ художественнаго журнала, не приходится; она является печальнымъ, но неизбѣжнымъ слѣдствіемъ спроса на тотъ ‚товаръ', которымъ наполняются отдѣльные кабинеты ресторановъ, купеческія квартиры новобрачныхъ и номера бань. Впрочемъ, зло, распространяемое подобными ‚выставками', имѣетъ и самостоятельное начало. Напр., многочисленныя открытыя письма со скульптуръ-карикатуръ г. Жукова, несомнѣнно, растлѣвающе дѣйствуютъ на вкусы толпы.

Товарищества художниковъ', помѣщающаяся въ залахъ Общества Поощренія Художествъ, мало чѣмъ отличается отъ ,осенней'. Галкины, Кравченки, Штемберы и семья Клеверовъ соперничаютъ между собой въ дурномъ вкусѣ и художественной безграмотности. Газеты сообщили также о новой ,грандіозной' выставкѣ лѣтнихъ работъ молодыхъ художниковъ. Участвовать на ней должны, главнымъ образомъ, ученики разныхъ художественныхъ школъ Петербурга, а также—только-что окончившіе эти школы... Можно себѣ представить, какая это будетъ выставка...

Но еще печальнѣе—посрамленіе русской живописи за границей. Художникъ Н. И. Верхотуровъ устроилъ выставку русскаго ,искусства' въ Лондонѣ—первое выступленіе ,Общины художниковъ'. Выставка открылась 10 октября и продолжится два мѣсяца. Какой позоръ русскаго искусства—это выступленіе, можно судить по тому, что главные экспоненты на ней—К. Крыжицкій, Богдановъ-Бѣльскій, Берголыцъ и К. Маковскій. Повидимому, устроители желаютъ повторить ,эффектъ', произведенный въ прошломъ году русскими художниками въ Мюнхенѣ. Но тамъ уже пригляделись къ нашимъ отечественнымъ ,талантамъ', въ Лондонѣ же это, насколько помнится, первая большая выставка русскаго искусства...

По этому поводу приходятъ на мысль разныя параллели касательно нашихъ художественныхъ дѣятелей...

Стоитъ у насъ кому-нибудь энергично и съ любовью взяться за какое либо дѣло, какъ сейчасъ же завистниками и хулителями суются ,палки въ колеса' новымъ начинаніямъ. Когда эти хулы исходятъ отъ публики, то все же ихъ легче игнорировать, но обыкновенно изощряются въ нихъ присяжные ,критики', и тогда одного молчанія культурнаго меньшинства—мало, хотя бы ,критикомъ' оказался самъ Брешко или Кравченко.

Недавно въ нашемъ собраніи лжей—,Новомъ Времени' именно этотъ послѣдній обрушился на дѣятельность гр. Д. И. Толстого, какъ на коммиссара выставки 1911 г. въ Римѣ, а за одно—и какъ на товарища главноуправляющего Русскимъ Музеемъ. Суть въ томъ, что гр. Д. И. Толстой, распредѣляя мѣста на Римской выставкѣ, указалъ заранѣе количество мѣста, отводимаго на этой выставкѣ разнымъ обществамъ, въ томъ числѣ и ,Весенней'. Экспоненты послѣдней обидѣлись и совсѣмъ отказались отъ какого либо участія. Можно только порадоваться этому и отъ души пожелать, чтобы то же сдѣлали и другіе quasi-художники, включая и тѣхъ товарищей Кравченки, о которыхъ онъ такъ заботливо печется.

Рѣшеніе графа Толстого въ высшей степени благоразумно, и если можно въ чемъ либо упрекнуть организаторовъ выставки, то это скорѣе въ снисходительности ко всякимъ Крыжицкимъ, Киселевымъ и К°. Довольно уже срамилось русское искусство въ Мюнхенѣ и теперь въ Лондонѣ!

Другіе нападки Кравченки, касающіеся дѣятельности гр. Толстого по музею Александра III, еще менѣе основательны. Кравченко упрекаетъ гр. Толстого въ томъ, что онъ не слушаетъ ,Академіи'. Но если бы только принимать въ Музей все, что предлагаетъ Академія, а съ другой стороны—каждый разъ, при всякой новой покупкѣ, съ ней совѣтоваться,—то музей Александра III скоро бы превратился въ академическій музей, или—что равносильно—въ пошлую лавочку, набитую всякимъ хламомъ. Достаточно пройтись по музею Академіи, чтобы увидѣть какъ ,компетентны' въ русскомъ искусствѣ заправилы Академіи. Изъ прошлаго Русскаго Музея можно также привести не мало примѣровъ не только неосвѣдомленности, но полнаго невѣжества академическихъ судей. Такъ, напримѣръ, одинъ изъ шедевровъ Музея—портретъ Екатерины II, кисти Шибанова, былъ когда то отвергнутъ Академіей, какъ недостойный висѣть рядомъ съ ,перлами творчества' разныхъ Мещерскихъ, Киселевыхъ, Грузинскихъ и прочихъ ,мастеровъ'. Замѣтимъ при этомъ, что портретъ былъ оцѣненъ продавцомъ, кажется въ 100 руб. или что то въ этомъ родѣ.

Только со вступленіемъ гр. Толстого на должность товарища главноуправляющаго, портретъ былъ пріобрѣтенъ, какъ рѣдкое сокровище, за 3.500 руб., такъ какъ новый владѣлецъ понялъ его настоящую цѣну и не хотѣлъ уступить его дешевле.

Такимъ образомъ, благодаря невѣжеству академическихъ заправилъ, Музей переплатилъ много денегъ, а не будь гр. Толстого, прекрасный портретъ Шибанова не былъ бы въ числѣ лучшихъ холстовъ нашей національной галереи. Еще забавнѣе примѣръ съ портретомъ Тропинина, который когда то предлагался за 800 руб. Музею. Это была семейная группа въ ростъ, т. е. картина того типа, какого въ Музеѣ среди работъ Тропинина нѣтъ. Академики—отказали. Но черезъ нѣкоторое время тѣ же академики пріобрѣли за тысячу рублей, у своего товарища В. Маковскаго, ничтожный маленькій портретъ того же Тропинина, портретъ, не представляющій для Музея никакого интереса и крайняя цѣна которому 100—200 рублей.

Все это—лишь случайные примѣры, выхваченные изъ сотни случаевъ, доказывающихъ полную безграмотность въ области искусства тѣхъ людей, которые призваны оффиціально контролировать дѣйствія администраціи Русскаго Музея. И если бы не графъ Д. И. Толстой, то за послѣдніе годы въ Музеѣ не только бы не было сдѣлано ничего хорошаго, но усердіемъ академическихъ инвалидовъ онъ былъ бы превращенъ въ свалочное мѣсто, гдѣ—можетъ быть удачно для нихъ, но весьма прискорбно для Музея—нашли бы себѣ мѣсто одни Крачковскіе и Кравченки.

Въ ноябрѣ с. г. открывается въ Петербургѣ ‚Институтъ исторіи искусствъ‘, организуемый графомъ В. П. Зубовымъ (Исаакіевская площадь, 5). Предполагается чтеніе лекцій и докладовъ научнаго характера, выписано огромное количество художественныхъ изданій для библіотеки, предположено устроить музей фотографическихъ репродукцій и проч. Нельзя не пожелать успѣха этому предпріятію.

‚Werkstatt der Kunst‘ сообщаетъ, что международный союзъ художниковъ въ Римѣ, рѣшилъ во время римской выставки 1911 года созвать конгрессъ художниковъ всего міра. Намѣчена уже слѣдующая программа: культурныя и педагогическія проблемы, преподаваніе искусства, авторское право и проч.

Н. В.

7 ноября въ залахъ Пассажа откроется, состоявшаяся въ прошломъ году только въ Москвѣ, выставка ‚Новаго Общества художниковъ‘ (совмѣстная съ ‚Московскимъ Товариществомъ художниковъ‘).

Ожидаются новыя интересныя работы молодого художника А. Савинова, незаслуженно мало до сихъ поръ на себя обращавшаго вниманіе.

Въ прошломъ году, А. Савиновъ, выставивъ свои заграничныя работы на нѣсколько дней въ залѣ Совѣта Академіи Художествъ, отдалъ всѣ свои послѣднія холсты на выставки А. Н. Филиппова въ Кіевѣ и Одессѣ и такимъ образомъ въ Петербургѣ они появятся впервые*). Будутъ также интересныя работы молодыхъ участниковъ Московскаго Т-ва—Ясинскаго, Токарева. Можно расчитывать на участіе одного изъ лучшихъ членовъ товарищества К. Богаевскаго. Къ новому Обществу присоединяется и часть художниковъ съ выставокъ ‚Союзъ Русскихъ художниковъ‘ и ‚Золотое Руно‘.

Надо пожалѣть только о томъ, что вслѣдствіе постоянно ощущаемаго недостатка въ выставочномъ помѣщеніи ‚Новому Обществу‘ пришлось заранѣе снять залы Пассажа, столь скомпрометированныя обычно размѣщающимися въ нихъ выставками ‚Петербуржцевъ‘ и предпріятіями Ауэра.

---

*) Въ ‚Аполлонѣ‘ появится отдѣльная иллюстрированная статья, посвященная творчеству А. Савинова, а также—предположено устроить, въ помѣщеніи редакціи, выставку его работъ.

Архитекторъ Л. М. Браиловскій, вскорѣ устраивающій въ Москвѣ выставку рисунковъ, акварелей и графики (по примѣру бывшихъ—Общества ‚Имени Леонардо-да-Винчи‘), увезъ съ собой изъ Петербурга много предназначенныхъ для этой выставки работъ изъ мастерскихъ художниковъ.

‚Союзъ русскихъ художниковъ‘ окончательно раскололся: изъ него вышла цѣлая группа художниковъ, предполагающихъ образовать новое общество подъ названіемъ ‚Міръ Искусства‘, учредителями котораго являются гг. Бакстъ, Бенуа, Билибинъ, Бразъ, Грабарь, Добужинскій, Кустодіевъ, Лансере, Остроумова, Рерихъ, Сомовъ, Сѣровъ, Ціонглинскій, Юонъ. Уже намѣчены въ постоянный комитетъ: Н. К. Рерихъ — предсѣдателемъ, М. В. Добужинскій — секретаремъ, О. Бразъ казначеемъ; въ выставочный комитетъ — Александръ Бенуа, Иг. Грабарь и К. Ф. Юонъ. Весной 1911 года этимъ обществомъ будетъ устроена выставка.

Г. Л.

МУЗЕИ

Высочайше утвержденный комитетъ по устройству въ Москвѣ музея 1812 года опубликовалъ отчетъ о своей дѣятельности за 1909—10 годы. По инициативѣ комитета основаны кружки ревнителей въ Москвѣ, Смоленскѣ и Вильнѣ, а въ Саратовѣ и Витебскѣ образованы историческія комисіи 1812 года. Въ музей передана придворно-походная церковь Александра I, находившаяся до сихъ поръ въ виленскомъ дворцѣ. Кромѣ того, въ музей поступили фотографіи со зданій, имѣющихъ какое либо отношеніе къ событіямъ отечественной войны, рядъ рукописей, автографовъ, портреты Александра I и его сподвижниковъ.

Въ музеѣ Александра III все продолжается перевѣска картинъ, итоги которой подвести еще рано.

Очень интересные результаты дала реставрація многихъ иконъ изъ ‚Христіанскаго отдѣла‘, иконъ, долгое время находившихся въ полномъ пренебреженіи. Такъ, въ Музеѣ не имѣется даже каталога этого отдѣла, потому что указатель, составленный очень дѣльно Н. П. Лихачевымъ, далеко не полонъ, особенно если принять во вниманіе послѣднія поступленія въ Музей.

Благодаря новой реставраціи, исполняемой Чириковымъ, многія иконы, казавшіяся до сихъ поръ какимъ то ‚темнымъ пятномъ‘, теперь совершенно преобразились. Закоптѣлыя и потускнѣвшія отъ времени онѣ не давали и понятія о тѣхъ дивныхъ, райскихъ краскахъ, какими были написаны въ свое время. Теперь заблистали онѣ прежней красотой, снова загорѣлись красками. Удачно очищена рѣдчайшая икона новгородскаго письма XIV вѣка ‚Св. Георгій съ житіями‘, ‚Сошествіе въ адъ‘, большой образъ ‚Владимірской Божьей Матери‘ отличнаго строгановскаго письма. Желательно, чтобы въ связи съ этой чисткой была произведена и подробная каталогизація, а также—болѣе осмысленное размѣщеніе всѣхъ иконъ ‚Христіанскаго отдѣла‘.

Изъ послѣднихъ пріобрѣтеній Музея слѣдуетъ отмѣтить интересный портретъ работы одного изъ учениковъ Венеціанова и нѣсколько отличныхъ сепій Чернецова—виды Петербургскихъ Островов.

Въ Эрмитажѣ сравнительно не много новаго. Галерея драгоцѣнностей совсѣмъ приведена въ порядокъ и открыта для публики.

Въ картинную галерею поступилъ изъ Зимняго Дворца интересный холстъ мало-извѣстнаго англійскаго художника XVIII вѣка—Райта. Эта незначительная сама по себѣ картина будетъ все же цѣннымъ вкладомъ въ небогатый отдѣлъ англійской школы.

Музей Академіи Художествъ начинаетъ съ нѣкотораго времени (подъ воздѣйствіемъ лицъ, совершенно непричастныхъ къ дѣятельности Академіи)—пробуждаться къ болѣе интенсивной жизни: — въ первомъ этажѣ, въ помѣщеніяхъ

прежде занимаемыхъ семьями чиновниковъ Академіи, устраиваются дополнительныя комнаты Музея; кажется, здѣсь будутъ находиться и цѣнныя модели зданій. Однако, какъ во всемъ, что дѣлаетъ Академія Художествъ, такъ и въ этомъ возстановленіи и отыскиваніи пропадавшихъ на чердакахъ и въ многочисленныхъ кладовыхъ Академіи ‚рѣдкостей'—много ненужнаго и даже курьезнаго. Такъ, съ чрезмѣрной бережностью ‚водружены' анатомическіе гипсовые слѣпки голеней, челюстей, лошадиныхъ хвостовъ, представляющіе исключительно узко-педагогическій интересъ; теперь эти работы покойнаго баталиста профессора Виллевальде помѣщены въ спеціально изготовленномъ шкафу, на виду у всѣхъ учащихся Академіи и, конечно, производятъ только самое непріятное, ‚пугающее' впечатлѣніе на посѣтителей Музея.

НОВЫЯ ИЗДАНІЯ

‚Старые Годы' за октябрь посвящены ряду мелкихъ статей, нѣсколько спеціальнаго характера, но все же очень интересныхъ. Здѣсь—статья Муратова объ итальянскихъ картинахъ Румянцевскаго музея, любопытная замѣтка А. А. Трубникова ‚Петръ Великій и Мемлингъ', статьи Dacier ‚Танцующая Камарго — картина Ланкрэ въ Эрмитажѣ', Г. де-Гроотъ и барона Н. Врангеля ‚О голландскихъ картинахъ на выставкѣ ‚Старыхъ Годовъ' (въ 1908 г.) и проч.

Въ скоромъ времени долженъ выйти новый интересный трудъ Александра Бенуа: ‚Путеводитель по Эрмитажу'.

Вышелъ IV-й выпускъ изданія фирмы Р. Голике и Вильборгъ: ‚Галерея графа Н. А. Кушелева-Безбородко' съ текстомъ М. М. Далькевича. Какъ и всѣ изданія этой фирмы, печать и репродукціи не оставляютъ желать лучшаго. Но какъ все написанное М. М. Далькевичемъ, и текстъ ‚Кушелевской' галереи представляетъ довольно наивную компиляцію, составленную по энциклопедическому словарю Брокгауза. А жаль, такъ какъ кушелевское собраніе заключаетъ не мало прекрасныхъ произведеній искусства, которыя слѣдовало бы освѣтить болѣе достойнымъ образомъ.

Помимо воспроизведеній въ текстѣ, въ IV выпускѣ изданы отдѣльными листами картины: А. Декана, Кнауса, Л. Галле, П. Брейгеля-Мужика, Розы Бонеръ, Ораса Верне, Діаза, Шарля Жака, Тройона, Ш. Фортень, Кутюрье и Ари Шеффера. Нѣкоторыя воспроизведенія исполнены въ краскахъ, другія—геліогравюрой.

Вышелъ въ свѣтъ выпускъ V ‚Исторіи русскаго искусства' Игоря Грабаря, посвященный архитектурѣ Москвы и Украйны въ XVII вѣкѣ.

Н. В.

1 ноября увидитъ свѣтъ 1-й номеръ новаго журнала—‚Свободнымъ Художествамъ', редактируемаго небезызвѣстнымъ (по его ссорѣ съ покойнымъ А. Куинджи) Ѳомой Райляномъ.

Московское ‚Кривое Зеркало' выходитъ аккуратно каждую недѣлю и во всякомъ случаѣ, что бы ни говорили зоилы, выполняетъ доброе дѣло распространенія подлиннаго искусства въ большой массѣ, издавая работы нашихъ передовыхъ художниковъ.

Ставшій на твердую почву въ издательскомъ смыслѣ, вполнѣ заслуженно получившій симпатіи не только культурнаго общества вообще, но даже художественно образованнаго, очень популярный журналъ ‚Сатириконъ', облагородившій не мало юмористическій рисунокъ и давшій много хорошихъ примѣровъ воспроизведенія въ краскахъ, съ одной стороны расширяетъ свою дѣятельность, съ другой же—начинаетъ ‚почивать на лаврахъ'. ‚Провинціальный' № блѣденъ, передаетъ еще менѣе характеръ (это всегда было недостаткомъ ‚Сатирикона') русскаго быта, нежели всѣ предыдущіе, небреженъ въ иллюстраціонномъ смыслѣ (хотя въ текстѣ много подлиннаго остроумія).

Эта шаблонность иллюстративнаго матеріала тѣмъ болѣе досадна, что у насъ есть хорошіе рисовальщики ‚характеровъ' (Кустодіевъ,

Добужинскій), есть умѣніе графическое. При болѣе широкомъ составѣ сотрудниковъ (пора ‚обновиться‘) и при болѣе старательномъ воспроизведеніи (теперь, когда ‚Кривое зеркало‘, такъ старательно почему то исключаемое изъ обращенія на петербургскомъ книжномъ рынкѣ—показало въ рядѣ номеровъ возможность совсѣмъ неплохого трехцвѣтнаго печатанія)—журналъ Сатириконъ‘, могъ бы стать интереснѣе и, главное, художественнѣе.

Въ Москвѣ начался изданіемъ новый журналъ, изрядно фатоватый, какъ и само заглавіе—впрочемъ, не претенціозное, такъ какъ оно вытекаетъ изъ содержанія журнала,—‚Дэнди‘. И здѣсь, вмѣстѣ съ заурядными разсказами и статьями, попадаются неплохія воспроизведенія съ хорошихъ старыхъ гравюръ—модныхъ картинокъ (это пріучаетъ къ хорошему вкусу и въ одеждѣ), фототипіи съ картинъ русскихъ и заграничныхъ мастеровъ портрета—Левицкаго, Боровиковскаго, Де-ла-Гандара. Пожелать надо успѣха и этому начинанію. (Краткій, но обстоятельный текстъ даетъ А. Койранскій).

Изъ книгъ по искусству хорошо распродается изданіе Н. И. Бутковской—‚Борисовъ-Мусатовъ‘ (текстъ бар. Н. Н. Врангеля). Подобныя книги—въ большомъ спросѣ. Это подтверждаетъ еще разъ, что теперь время—не партійныхъ выступленій, а итоговъ, исторій и монографій *).

Вскорѣ выйдетъ первый Ежегодникъ Московскаго Архитектурнаго Общества, редактируемый И. С. Курдюковымъ. Въ него войдутъ главнымъ образомъ многочисленные проекты (конкурсные) Общества, затѣмъ снимки съ новыхъ построекъ арх. Курдюкова, Кузнецова и др., а также архитектурные рисунки и трехцвѣтныя воспроизведенія работъ декораціоннаго характера. Форматъ—тотъ же, что и петербургскаго ‚Ежегодника‘. V-й выпускъ этого послѣдняго выйдетъ въ концѣ Декабря и будетъ составленъ по выработанной уже программѣ. Въ этомъ году Петербургскій Ежегодникъ Архитекторовъ будетъ содержать меньше иллюстрацій художественно-историческаго характера.

На открытыхъ письмахъ, изд. общиной Св. Евгеніи Краснаго Креста за лѣто воспроизведены рисунки: И. Рѣпина, не представляющія художественнаго интереса, пейзажъ Левитана (не очень характерный), рисунокъ ‚Извозчики‘ М. Добужинскаго, какъ всегда интересно разсказывающаго современный бытъ, его же рисунокъ—‚Дворъ б. Университета въ Вильно‘, автопортретъ (въ черномъ воспроизведеніи), прелестный рисунокъ К. Сомова, и—совсѣмъ въ угоду безвкуснѣйшей части общества — ‚Головка‘ К. Маковскаго.

СЪѢЗДЫ

Съѣздъ зодчихъ въ Петербургѣ состоится въ концѣ Декабря с. г. Пока начались засѣданія организаціоннаго комитета и устроительныхъ выставочныхъ комисій при немъ. При съѣздѣ предполагается интересная выставка художественно-архитектурныхъ работъ. Состоится, наконецъ, и выставка ‚Стараго Петербурга‘.

Съѣздъ художниковъ, подъ предсѣдательствомъ гр. Голенищева-Кутузова, отложенъ на 17 апрѣля.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПОСТАНОВКИ

Въ текущемъ сезонѣ предстоитъ большое художественное наслажденіе, мы увидимъ постановки А. Я. Головина: ‚Орфей‘ Глюка — въ Маріинскомъ театрѣ, и ‚Донъ Жуанъ‘—въ Александринскомъ театрѣ.

Судя по эскизамъ, особенно чарующей будетъ декорація второго и третьяго дѣйствій ‚Орфея‘, а въ ‚Донъ Жуанѣ‘, постановка котораго поручена Вс. Мейерхольду (въ совсѣмъ особыхъ условіяхъ—съ уменьшенной сценой),—декораціи ‚Залы‘ и ‚Воротъ‘. Въ театрѣ ‚Итермедіи‘ инте-

*) Въ ‚Аполлонѣ‘ съ 1 января будутъ печататься отдѣльныя иллюстрированныя монографіи художниковъ; ближайшими намѣчены монографіи: Кустодіевъ, Тарховъ, Петровъ-Водкинъ, Чурлянисъ, Головинъ, Добужинскій, Судейкинъ, Сѣровъ, Сомовъ, Врубель, Курбэ, Ванъ-Гогъ, Сезаннъ, Герэнъ, Ходлеръ.

ресны постановки Вс. Мейерхольда съ декораціями Н. Сапунова.

ЛЕКЦІИ И ДОКЛАДЫ

Въ Высшемъ Художественномъ училищѣ при Императорской Академіи Художествъ введенъ наконецъ, курсъ декоративной живописи (лекторъ Киплинъ); этотъ курсъ будетъ состоять изъ двухъ часовыхъ лекцій и практическихъ вечернихъ занятій по техникѣ красокъ и разныхъ видовъ живописи (на штукатуркѣ, полотнѣ и т. п.) Въ виду современнаго устремленія живописи — отъ станковой къ монументальному ея приложенію и начавшихся уже работъ нашихъ лучшихъ художниковъ по росписи плафоновъ, въ сооружаемыхъ дворцахъ Жолтовскаго въ Москвѣ (Е. Лансере — ,Андромеда' и ,Даная', К. Сомовъ ,Ночной праздникъ при Екатеринѣ', Бакстъ и др.), — подобное новшество въ Академіи Художествъ должно быть привѣтствуемо, какъ вполнѣ своевременное и вообще очень важное начинаніе для поднятія уровня современной русской живописи.

Г. Л.

Въ Высшемъ Художественномъ Училищѣ вводятся все новыя чтенія на отдѣльныя темы. Съ этого полугодія начато пр. Бѣляевымъ чтеніе лекцій — ,характеръ зданій, ихъ смыслъ, выраженіе и типъ'. Въ Обществѣ Художниковъ-Архитекторовъ, открывшаго вновь свою дѣятельность 7-го октября, намѣченъ рядъ очень интересныхъ докладовъ. Предполагается серія рефератовъ, богато иллюстрированныхъ туманными картинами. Между прочимъ — рефераты г. Лукомскаго по мало изслѣдованнымъ вопросамъ исторіи искусства: ,Assisi и начало готики', ,Классическія основы ренессанса и Палладіо'. На ,средахъ' редактора ,Ежегодника Императорскихъ Театровъ' бар. Н. В. Дризена 29 сентября были прочитаны 2 доклада А. І. Гидони и Е. М. Безпятовымъ на тему — ,Обераммергау', — вызвавшіе оживленный обмѣнъ мнѣній.

Тамъ же, 13-го октября, прочитанъ блестящій докладъ княземъ С. М. Волконскимъ — ,О нѣкоторыхъ особенностяхъ русской сценической техники'.

ВЪ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

Какъ ни странно, но и въ дѣятельности Академіи можно иногда отмѣтить отрадные факты. Такъ, недавно притчъ Казанскаго собора обратился въ Академію Художествъ съ просьбой о содѣйствіи въ постройкѣ колокольни, библіотеки и зала для пастырскихъ бесѣдъ — противъ западнаго входа въ соборъ, на полукруглой площадкѣ. Произвести эту постройку предполагалось на средства собора и на пожертвованія къ 100-лѣтнему юбилею освященія собора. Въ Академіи была образована комисія въ составѣ: Л. Н. Бенуа, Ф. Г. Бернштама, Г. И. Котова, А. Н. Померанцева, М. Т. Преображенскаго, В. В. Суслова, В. А. Беклемишева и В. А. Чижова.

Къ счастью, комисія совершенно основательно отказала въ этой просьбѣ, признавъ, что проектируемая постройка изуродуетъ площадь Казанскаго собора.

Академія Художествъ обратилась черезъ Министерство Императорскаго Двора къ оберъ-прокурору Синода съ ходатайствомъ о томъ, чтобы вѣдомство православнаго исповѣданія представило на заключеніе Академіи всѣ проекты памятниковъ, церквей и монументальныхъ зданій, сооружаемыхъ въ Россіи на правительственный или общественный счетъ.

Очевидно, что принципіально такое ходатайство вполнѣ основательно, но можно себѣ представить, что на практикѣ будутъ ,утверждать' и ,отвергать' академическіе старцы. Богъ вѣсть, кто болѣе свѣдущъ въ вопросахъ искусства и стиля: — профессора Академіи или священники и дьячки?

УРОДСТВА

Въ саду музея Александра III имѣется прелестный маленькій мостикъ, исполненный по рисунку Росси — строителя Музея. Архитекторъ

Свиньинъ, разрушивши флигель Музея для возведенія своего ,усовершенствованнаго ампира', намѣревается, повидимому, уничтожить и этотъ мостъ. Въ настоящее время онъ заваленъ щебнемъ и камнями и не сегодня-завтра долженъ рухнуть. Надо надѣяться, что Общество архитекторовъ-художниковъ предупредитъ уничтоженіе этого памятника.

И. В.

АРХИТЕКТУРНАЯ ЛѢТОПИСЬ

1. ПЕТЕРБУРГЪ

Оканчивающійся строительный сезонъ не оставитъ намъ построекъ, дѣйствительно цѣнныхъ въ художественномъ отношеніи.

Изъ отдѣльныхъ зданій, претендующихъ на нѣкоторую идейную цѣльность, можно упомянуть домъ-особнякъ на Каменноостровскомъ проспектѣ, построенный архитекторомъ М. Ляловичемъ, хотя строгая выработанность его фасадовъ не восторгаетъ. Не плохой въ пропорціяхъ и деталяхъ, но мрачный въ тонѣ, особнякъ почему то напоминаетъ только лучшія ,академическія' композиціи.

Боковая входная лоджія, украшенная діагональными кессонами, испорчена двернымъ отверстіемъ, помѣщеннымъ сбоку. Непріятны пропорціи рамъ. Очень сухи орнаментальныя украшенія. Надо отдать должное въ общемъ благородному характеру пріема, но въ наше время, вслѣдствіе богатаго накопившагося матеріала, не такъ ужъ трудно (вспомнимъ только многочисленные, вполнѣ стильные, новые готическіе и романскіе костелы Варшавы, Кіева, еврейскую синагогу, мечети, дворцы нашихъ набережныхъ и т. п.) само по себѣ достиженіе только ,стиля'; важно его пониманіе и самое выполненіе. При общемъ устремленіи зодчества къ классическимъ основамъ, въ самомъ широкомъ смыслѣ слова (ранній ренессансъ, Палладіо, французскіе зодчіе конца XVII и начала XVIII вѣка, ампиръ), при появленіи такихъ chef d'oeuvre'овъ ,ретроспективнаго' строительства, какъ дворцы и усадьбы арх. Жолтовскаго въ Москвѣ,—когда мы видимъ мощныя, почти фантастическія композиціи И. Фомина, тонкія работы Щуко и умѣло разработанные проэкты М. Перетятковича,—требованія, предъявляемыя къ ново-воздвигаемымъ сооруженіямъ, должны быть, конечно, увеличены по сравненію съ тѣми, которыя примѣнялись въ эпоху особняковъ Кшесинской, Набокова (Морская ул.) и др.

Заканчивающійся по проэкту арх. М. Ляловича на Невскомъ проспектѣ ,Сибирскій Банкъ', кажется, обѣщаетъ быть интереснѣе его особняка, хотя онъ не выдѣлится своимъ фасадомъ изъ типа, начинающаго входить въ моду въ Петербургѣ со времени банковъ арх. Лидваля, отличающихся треугольными плоскими фронтонами, какими то нѣмецко-ампирными ,дубовыми' формами въ деталяхъ и общею ,приличностью' композиціи. Постройка банковъ (въ будущемъ еще возникнутъ банки ,Юнкера'—арх. Ванъ-деръ-Гюхтъ, ,Вавельберга'—арх. М. Перетятковичъ, ,Международнаго') и доходныхъ домовъ — стала окончательно характерной для петербургскаго строительства начала XX столѣтія...

Потомки увидятъ мало сооруженій нашего времени монументальнаго характера, кромѣ музеевъ, въ большинствѣ случаевъ неудачныхъ (Суворовскій, Московскій Императора Александра III), да исключительно плохихъ памятниковъ ,великимъ людямъ'.

Строительство этихъ послѣднихъ, несмотря на всѣ протесты въ прессѣ и доводы авторитетовъ самыхъ различныхъ партій, убѣжденій и вкусовъ (статьи Моклэра, С. Маковскаго въ ,Городскомъ Дѣлѣ', корреспонденціи въ ,Новомъ Времени' В. Розанова изъ Наугейма и В. Крымова изъ Люцерна, замѣтки П. Перцова, статьи В. Курбатова и друг. въ ,Зодчемъ')—принимаетъ рѣшительно эпидемическій характеръ: почти каждый мѣсяцъ объявляется новый конкурсъ, возвѣщаются новые проекты. И это во время полнаго упадка въ Россіи скульптурнаго творчества вообще, во время потеряннаго умѣнія

,олицетворять', въ переходное время переоцѣнокъ! И Петербургъ показываетъ дурной примѣръ провинціи.

Воздвигнутый въ Костромѣ музей въ память царствованія дома Романовыхъ — отличается исключительной бездарностью и шаблонностью пониманія русскаго стиля; тамъ же предположена на берегу рѣки постановка монумента, который ,долженъ ясно (?) выражать 300-лѣтіе дома Романовыхъ'.

Читатели ,Аполлона' знаютъ о печальномъ концѣ 1-го конкурса памятника Александра II въ Петербургѣ, обнаружившаго всю безпомощность нашихъ скульпторовъ, знаютъ и о конкурсахъ въ Кіевѣ и т. д.

Удачнѣе — декоративная скульптура на зданіяхъ магазиновъ и доходныхъ домовъ, она ближе современному не глубокомысленному, не идейному скульптору, проще — плоскостными задачами: мы знаемъ удачные примѣры работъ Матвѣева, Кузнецова, Козельскаго. Изъ новыхъ доходныхъ домовъ все еще оставляетъ въ пріятномъ ожиданіи домъ (уже начата облицовка), строющійся архитекторомъ В. А. Щуко, на Каменноостровскомъ проспектѣ.

Здѣсь же строются около десятка доходныхъ домовъ, все больше въ ,стилѣ Лидваля', т. е. въ стилѣ шведско-германскихъ формъ ,классическаго модерна', дающаго очень удобный планъ и безпокойную внѣшнюю обработку, которая идетъ, впрочемъ, къ этой полузагородной улицѣ, обѣщающей со временемъ быть довольно цѣльной въ общемъ архитектурномъ типѣ.

Уродливый во всѣхъ отношеніяхъ новый домъ на Невскомъ проспектѣ (противъ Троицкой улицы) заставляетъ еще разъ изумляться снисходительности нашихъ комисій и всѣхъ инстанцій, черезъ которыя долженъ пройти проектъ каждаго сооруженія на Невскомъ проспектѣ. Имя строителя этого дома должно бы сдѣлаться нарицательнымъ, а участіе его въ обществахъ архитекторовъ изъято, вродѣ изъятія изъ числа членовъ реставратора собора Спаса на Нередицѣ... Быстро очень возведена церковь въ память убитыхъ воиновъ японской войны, сооружаемая близъ Новаго Адмиралтейства въ стилѣ русскаго (Владиміро-Суздальскаго періода) зодчества, такъ мало гармонирующаго по существу со всѣмъ скомпановавшимся пейзажемъ набережной Невы. Лишь отдаленно и совершенно случайно согласуются полукруглыя формы металлическихъ полукуполовъ абсидъ со зданіями завода, ремонтирующимися крейсерами и пароходами...

Въ смыслѣ сочетанія съ окружающимъ архитектурнымъ пейзажемъ особенно губительно новое, впрочемъ, не плохое по композиціи, зданіе roller rink'а, на Марсовомъ полѣ. Вообще, разные ,роллинги' и скэтинги, съ кинематографами и ресторанами, являя плодъ новой культуры (въ Берлинѣ воздвигнуты грандіозные Palais de la glace), и у насъ за послѣдніе два года получили преобладающее значеніе, по сравненію съ другими развлеченіями. Но вотъ что странно. Казалось бы, давая полный просторъ фантазіи и вкусамъ архитектора, постройки этого рода должны бы были имѣть самостоятельную физіономію, вытекающую изъ своего новаго полу-спортивнаго, полу-увеселительнаго назначенія. На самомъ дѣлѣ, воздвигаемый грандіозный по размѣрамъ roller rink на Каменноостровскомъ проспектѣ—только формой, но не отдѣлкою производитъ впечатлѣніе, а другой болѣе ,классическій' скэтингъ на Марсовомъ полѣ, какъ ни старался строитель его, арх. Е. Шретеръ, придать ему внѣшность, близкую по духу къ окружающимъ постройкамъ (дворецъ В. Кн. Константина Константиновича, казармы Л.-Гв. Павловскаго полка),—все же нарушаетъ строгія линіи пейзажа какъ разъ въ этомъ углу Царицына Луга и, заслоняя хорошія постройки, придаетъ Петербургу тотъ ,провинціальный' видъ, который такъ отличаетъ наши города отъ европейскихъ. Хуже всего, что здѣсь получается даже не ,азіатчина', въ смыслѣ смѣшанности стилей, колоритной остроты и т. д. Азіатчина сама по себѣ можетъ быть интересной. Нѣтъ, здѣсь именно—губительная ,провинціальщина'.

Вмѣсто прямыхъ, стройныхъ линій ,партернаго'

характера, вмѣсто газона, статуй и фонтановъ, которые приблизили бы это мѣсто нашей столицы по виду хотя бы къ площади передъ Лувромъ—какое случайное и безвкусное нагроможденіе ‚Ураній', палатокъ, ‚Севастополей' и т. п. учрежденій.

И вѣдь не то, чтобы не было пониманія. Соглашаются съ ненормальностью такого положенія, пишутъ статьи. Даже въ ‚Новомъ Времени', № 12407, помѣщена статья о пренебреженіи горожанами красотою ихъ города, который долженъ бы быть почти такъ же дорогъ каждому, какъ собственный домъ. Но вотъ, гдѣ то, кѣмъ то выдаются разрѣшенія, и городъ засоряется. Вѣдь, не считая двухъ - трехъ ненужныхъ садовъ, ‚цвѣточныхъ' скверовъ, да порчи мостовъ,—что сдѣлано Городской Думой къ непосредственному украшенію столицы за послѣднія 20-30 лѣтъ?

Испорченъ перестройкой не одинъ мостъ; уничтожена навсегда возможность созданія изъ петровской набережной одного изъ наиболѣе красивыхъ мѣстъ столицы—постройкою петровскаго училища; безтолково разставлено много всякихъ безобразныхъ кіосковъ, будокъ, и начата какая-то случайная обсадка набережныхъ деревцами...

Какъ исключеніе изъ этого приблизительнаго перечня ‚украшеній', приходится отмѣтить только—срубку исаакіевскаго сквера, что дало, наконецъ, возможность любоваться на разстояніи цѣлымъ фасадомъ собора, за послѣднее время. все больше начинающаго нравиться своею строгою правильностью и холодною классичностью.

Изъ предполагаемыхъ грандіозныхъ перестроекъ интересенъ заказъ, данный пр. Померанцеву—увеличеніе зданія Николаевскаго вокзала. Предположенный къ сохраненію въ своемъ внѣшнемъ видѣ (стиль его уже признанъ заслуживающимъ оберeганія, какъ характеризующій эту эпоху Николаевскаго царствованія)—вокзалъ будетъ особенно увеличенъ и богато разработанъ въ частяхъ, предназначенныхъ для залъ I и II классовъ.

Пора и намъ, наконецъ, имѣть дѣйствительно обширный и приличный вокзалъ. Вѣдь вокзалъ Московско-Рыбинской дороги не можетъ считаться удачнымъ.

Перестраивается Сѣверная гостинница (арх. О. Мунцъ); пишетъ интересные панно худ. Шарлемань. Строительство гостиницъ у насъ также въ высшей степени неудачно. Вотъ уже сколько лѣтъ пустое пространство на Михайловской площади ждетъ смѣлыхъ предпринимателей; снесенъ Hôtel d'Angleterre, и ничего не строится на его мѣстѣ—пока пріѣзжающихъ обслуживаетъ единственная гостинница, которая можетъ быть признана достойной такого города, какъ Петербургъ, — ‚Европейская'; всѣ остальныя—убоги, не скомпанованы, стары. Отдѣлка Европейской гостинницы, произведенная годъ тому назадъ арх. Лидвалемъ и Щуко, страдая нѣкоторою позаимствованностью и наноснымъ вкусомъ (новыхъ нѣмецкихъ декоративно-архитектурныхъ формъ), однако, красива, благородно богата и заслуживаетъ похвалы.

Повидимому, нельзя будетъ этого сказать по поводу перестроекъ—одного дворца подъ зданіе Palace Theatre'a и дома Палицына подъ ‚Casino'. Здѣсь воцарится пошлая ‚роскошь'.

Для украшенія фасада Русскаго выставочнаго павильона въ Римѣ, на международной выставкѣ искусствъ, рѣшено поставить два слѣпка съ крупныхъ декоративныхъ скульптурныхъ группъ Демута - Малиновскаго и С. Пименова, находящихся у портика Горнаго Института. При осмотрѣ этихъ двухъ группъ Комисаріатомъ совмѣстно съ профессорами скульптуры В. А. Беклемишевымъ и Г. Залеманомъ обнаружилось, что группы эти до такой степени пострадали отъ времени, многократной неумѣлой окраски и починокъ, что постановка слѣпковъ съ нихъ на фасадъ выставочнаго павильона возможна лишь послѣ серьезной реставраціи слѣпковъ. Заказана такимъ образомъ формовка и отливка двухъ экземпляровъ этихъ группъ, и, затѣмъ послѣ реставраціи ихъ,—отливка изъ гипса уже исправленныхъ экземпляровъ для посылки въ Римъ и постановки на фасадъ выставочнаго павильона.

Даже такихъ критиковъ, какъ Н. Кравченко (значитъ, и его читателей), стали занимать вопросы окраски нашихъ старыхъ зданій. По этому поводу появилась небольшая замѣтка И. Фомина въ № 7-9 ,Старыхъ Годовъ'. Хочется сказать еще нѣсколько словъ: правда, слабо взята сила голубого тона армянской церкви; правда—плохъ сѣрой тонъ, замазавшій скульптурныя украшенія Инженернаго замка, но это частности. Важнѣе общая картина. За правило надо принять, что въ Петербургѣ, при тускломъ небѣ и туманномъ воздухѣ, гораздо рельефнѣе выдѣляются зданія, окрашенныя въ свѣтлый тонъ. Посмотрите, какъ мерцаютъ бѣлые барельефы Александринскаго театра даже хмурой осенью, какъ свѣтятся желтые, свѣтлосѣрые фасады Адмиралтейства, Биржи—въ бѣлыя ночи, на перламутровомъ небѣ, исчезая въ дымкѣ, и съ другой стороны—какъ грузно подымаются темные фасады домовъ хотя бы между двумя крылами Адмиралтейства, выходящими на Неву,—тогда вы увидите сразу, отъ чего во многомъ зависитъ красивость свѣтлой разнотонной окраски петербургскихъ зданій.

2. МОСКВА

,Классическія' теченія въ архитектурѣ, смѣнили собой извилисто безпокойныя, ,темпераментныя' и полныя ,ухарскаго' разгула модернистическія устремленія архитекторовъ, въ родѣ Кекушева, и опрощенныя, съ блестящими стѣнами изъ облицовочнаго желтаго кирпича, строительные идеалы архитекторовъ въ родѣ Фр. Шехтеля.

Это утѣшительно. Хотя для эклектической и всегда (во всѣ эпохи) въ очень сильно подчеркнутыхъ формахъ выражавшей свои вкусы Москвы—всяческое ,ухарство' терпимѣе, чѣмъ въ другомъ городѣ.

Но и въ этомъ направленіи выискиванія строгихъ идеальныхъ пропорцій и перевоплощеній старыхъ стилей—есть отрицательныя стороны. Прежде всего—атрофированіе фантазіи и уменьшеніе дѣятельности строителя. Заказчики заставляютъ зодчаго копировать произведенія старины—особенно внутренняго убранства. Кромѣ того, это теченіе не гарантируетъ и появленія скверныхъ построекъ, показывающихъ пустое, ложное пониманіе стиля или дурное его выполненіе.

Постройки архитектора Жолтовскаго (о которыхъ на страницахъ ,Аполлона' будетъ помѣщена спеціальная статья) во всѣхъ отношеніяхъ образцовы и тѣмъ болѣе оттѣняютъ вульгаризацію, профанирующую благородные основы ,ампира' (неудачный особнякъ въ Мертвомъ переулкѣ, плохой доходный домъ, напоминающій ампирныя рамки изъ поддѣльнаго малахита,—на Большой Дмитровкѣ). Исключительно плохъ по исполненію новый домъ Московскаго Купеческаго Собранія на Малой Дмитровкѣ.

Здѣсь классика подправлена ,новымъ стилемъ', и получилось французское вульгарное ,изящество' (во Франціи наблюдается за послѣднія 10—15 лѣтъ полный упадокъ архитектурной мысли, концепціи, выполненія — въ противоположность германскимъ завоеваніямъ, особенно въ прикладномъ художествѣ). Терпима колоннада, но вѣночки съ головками, треножные жертвенники, балюстрада выступающихъ балконовъ надъ вестибюлемъ, ненужныя украшенія подъ окнами—обличаютъ попросту дурной вкусъ, скверный примѣръ позаимствованія изъ изданій французской École des Beaux Arts.

На площади передъ Храмомъ Христа заканчиваются работы по постановкѣ памятника Александру III (руководитель работъ профессоръ Померанцевъ). Здѣсь же, напротивъ, предположена постройка музея въ память 1812 года—мѣсто пока окончательно не установлено. По этому поводу идетъ полемика, боятся закрыть видъ на Соборъ, но хотятъ на видномъ мѣстѣ поставить и музей.

Предположена также въ честь Бородинской битвы постройка моста черезъ Москву-рѣку, причемъ тоже выражена желательность спроектированія его въ стилѣ ,ампира'.

Подъ руководствомъ архитектора Н. С. Курдюкова ведутся работы по расширенію Третьяковской галереи. Имъ же строится домъ — пріютъ для вдовъ и сиротъ русскихъ художниковъ имени Н. М. Третьякова, закладка котораго происходила 8 сентября с. г.

3. КІЕВЪ

Воздвигнуто за истекшій строительный сезонъ немало новыхъ построекъ; — доходныхъ домовъ, конечно, больше всего. Совсѣмъ нѣтъ — примѣчательныхъ въ художественномъ отношеніи, и это знаменуетъ полный упадокъ строительнаго творчества въ провинціи. Очевидно: — кромѣ небольшого ядра талантливыхъ зодчихъ въ столицахъ, нѣтъ пока подающихъ надеждъ строителей (въ провинціи). Поэтому безусловно слѣдуетъ приглашать туда, для болѣе или менѣе отвѣтственныхъ сооруженій архитекторовъ изъ С.-Петербурга и Москвы.

Иначе — дурной примѣръ налицо. Въ Кіевѣ воздвигнуто домашними средствами (имена — Богъ съ ними) у Царскаго сада, близъ музея, большое зданіе Публичной библіотеки — и оно не послужитъ къ украшенію города; рядомъ съ ней даже только ‚приличное' зданіе музея въ Греческомъ стилѣ (несмотря на бутафорскую скульптуру) кажется благороднымъ; новая библіотека не на много отличится по своему виду отъ сосѣдняго Купеческаго Собранія.

Есть пошлость ‚академическаго' привкуса въ самомъ строительномъ пріемѣ — испорченнаго французскаго Louis XVI. Избитый ‚Pavillon' — 3 окна съ полуколоннами и арочками, связанными вверху ‚замками' изъ аканта, скверныхъ пропорцій и дурного рисунка, нудная убогость украшенія пальмовыми вѣтками — въ углахъ, между этими полуциркульными арками оконъ и пилястрами; прямо варварски нарисованы Іоническія капители, волютамъ которыхъ — нѣтъ мѣста для свободнаго, плавнаго размаха, и еще болѣе отвратительно вытесаны балясины баллюстрады. Вся композиція — выступающая часть зала сбоку и значительно ниже опущеная остальная часть зданія — хуже любой средней ‚программы' ученика изъ класса композиціи Академіи Художествъ.

А вѣдь, есть у насъ зодчіе которые достойно могли бы справиться съ этой задачей. (Если бы былъ объявленъ конкурсъ — дѣлу бы онъ не помогъ: извѣстенъ примѣръ постройки костела въ Кіевѣ, — первая премія конкурса была отдана мѣстному архитектору, который дурнымъ выполненіемъ готики изъ бетонныхъ массивовъ окончательно убилъ все обаяніе стиля). Но этихъ зодчихъ или не знаютъ въ провинціи, или умышленно замалчиваютъ.

Пора же, наконецъ, правительству, Академіи Художествъ и архитектурнымъ обществамъ обратить вниманіе и на провинціальную архитектуру, и не только въ смыслѣ ‚вандализмовъ', но и въ смыслѣ самостоятельнаго, новаго ‚творчества' господъ гражданскихъ инженеровъ.

Г. Лукомскій.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СЕЗОНЪ ВЪ ЕКАТЕРИНОСЛАВѢ

Еще въ началѣ апрѣля здѣсь открылась ‚11-ая выставка картинъ Екатеринославскаго худ. артист. О-ва'. На ней участвовало все т-во Южно-русскихъ художниковъ. Сѣро, тускло, скучно до невозможности. Впечатлѣніе такое, точно обозрѣваешь большой выборъ издѣлій какой-то фабрики, отмѣченныхъ однимъ и тѣмъ же фабричнымъ клеймомъ — пошлостью. Даже странно, откуда берется такое множество неотличимыхъ другъ отъ друга людей, именующихъ себя художниками! Одинокимъ и чуждымъ въ этой сѣрой толпѣ долженъ былъ чувствовать себя г. Кандинскій.

Въ день закрытія выставки Екатеринославскаго

художественно-артистическаго О-ва открылась VII-ая выставка картинъ Екатеринославскаго Научнаго О-ва. Изъ столичныхъ художниковъ были представлены: А. Бенуа, Богаевскій, Браиловскій, Бродскій, Ап. Васнецовъ, В. Васнецовъ, Врубель, Гаушъ, Добужинскій, Крымовъ, Лансере, Лентуловъ, Лукомскій, Малютинъ, Пастернакъ, Полѣновъ, Рерихъ, И. Е. Рѣпинъ, Ю. И. Рѣпинъ, Сѣровъ, Ульяновъ и мн. др. Изъ Харькова—Агафоновъ, Д. Бурлюкъ и др. Мѣстные художники на этой выставкѣ были совершенно неинтересны, исключая, пожалуй, г. Сапожникова и г-жи Грифцовой. Современная французская живопись была представлена превосходными холстами Ванъ-Донгена, изъ которыхъ ,Худая женщина'—что-то изумительное по силѣ рисунка и красокъ. Интересны—Ле-Бо и г-жа Hassenberge. Изъ русскихъ художниковъ, живущихъ въ Парижѣ,—обращали на себя вниманіе г. Тарховъ (пять холстовъ) и офорты г-жи Кругликовой. Своеобразенъ г. Хузарскій; красивые, тихіе тона его полотенъ звучатъ странной мелодіей, и не знаешь, откуда она, такая грустная и родная...

Въ провинціи, гдѣ не знакомы не только съ современною французскою живописью, но не знаютъ и русскихъ мастеровъ—такая выставка крупное явленіе... Къ сожалѣнію, нашъ городъ совершенно безразлично относится къ художественнымъ явленіямъ мѣстной жизни. Только благодаря энергіи г. Моргунова, предсѣдателя художественной комиссіи при Научномъ О-вѣ, содѣйствію проф. Рубина, предсѣдателя этого О-ва, и при наличности ежегоднаго дефицита, удалось сорганизовать такую широкую и интересную выставку. Но если и въ слѣдующемъ году публика такъ же равнодушно отнесется къ творчеству нашихъ лучшихъ художниковъ и выставка не оправдаетъ затратъ, то, вѣроятно, она будетъ послѣдней.

На Южно-Русской Областной выставкѣ—тоже ,картинная галерея'. Ея организація была поручена Екатеринославскому художественно-артистическому (!) О-ву... Получилось что-то до нельзя жалкое. На выставкѣ участвуетъ цѣликомъ ,Петербургское Общество художниковъ', съ К. Маковскимъ во главѣ, и... группа ,Вѣнокъ' и ,нео-импрессіонисты'. Этому смѣлому сочетанію нельзя отказать въ парадоксальности.

Павильонъ выставки—по своему внѣшнему виду напоминающій сарай для пожарнаго обоза на глухой желѣзнодорожной станціи—внутри превращенъ въ кондитерскую. Поистинѣ, надо обладать большимъ художественнымъ и организаторскимъ дарованіемъ, чтобы собрать такое множество сладостей въ нарядныхъ рамахъ. Что касается ,декадентовъ', то они были стыдливо спрятаны въ маленькую комнату съ очень сомнительнымъ освѣщеніемъ. Изъ группы ,Вѣнокъ' интереснѣе другихъ Nature morte г. Машкова, ,Танецъ Саломеи', маленькія вещицы Л. Шмитъ-Рыжовой и ,Весенняя прогулка' Н. Гончаровой. Неплохо написанъ большой холстъ г. Агафонова—,Ломовики'. Мѣстные живописцы расписали павильонъ охоты и пчеловодства. Работа исполнена по эскизамъ мѣстнаго же художника Л. Машичева, красиво чувствующаго линію и краски.

Гораздо отраднѣе картинной галереи на областной выставкѣ былъ отдѣлъ художественно-промышленный. Нѣкоторые образцы работъ Московскаго Строгановскаго Училища, несомнѣнно, дѣлаютъ честь его директору—г. Глобо.

Б. Козловъ.

ПЕТЕРБУРГСКІЕ ТЕАТРЫ

АЛЕКСАНДРИНСКІЙ

Когда видишь плохую пьесу или плохихъ актеровъ, то прежде всего стараешься найти виновника: автора, исполнителей или режиссера, вылить мысленно на него все свое неудовольствіе и этимъ легкимъ мщеніемъ успокоить раздраженіе.

Но вотъ видѣлъ я новую постановку ,Трехъ сестеръ' въ Александринскомъ театрѣ, было скучно и тяжело, а виновника нѣтъ. Авторъ?—

Но вѣдь это давно признанный и увѣнчанный Чеховъ, изъ пьесъ котораго Станиславскій устраивалъ незабываемыя зрѣлища. Актеры?—Но это первоклассные наши актеры, они отнеслись къ новой постановкѣ очень внимательно и старательно.

Въ чемъ же тутъ дѣло?

Стало уже почти общимъ мѣстомъ, что должно быть нѣсколько совершенно различныхъ, часто противорѣчащихъ другъ другу, принциповъ постановокъ, цѣлыя эпохи, цѣлые театры такъ и называются: ,театръ Островскаго', ,театръ Шекспира', наконецъ, ,театръ Матерлинка'. Но, несмотря на все различіе пріемовъ основныхъ принциповъ, есть же что-то объединяющее ихъ. Есть же основные признаки театральности, по которымъ самое древнее и самое новое театральное воплощеніе назовемъ мы словомъ ,Театръ'.

И вотъ, когда я смотрѣлъ ,Трехъ сестеръ' въ Александринскомъ театрѣ, я не могъ упрекнуть ни одного актера въ частности, а, между тѣмъ, какъ-то помимо ихъ вины, все выходило фальшиво, тягостно, слова не склеивались въ стройныя сцены, сцены въ дѣйствія, дѣйствія въ цѣлостную драму,—у меня явилась мысль, которая можетъ показаться на первый взглядъ кощунственною.

Пьеса Чехова—не для театра.

,Но какъ же Станиславскій?—сейчасъ же возразятъ мнѣ.

А вы вполнѣ увѣрены, что театръ Станиславскаго—театръ? Помните, какъ въ прошломъ году на собраніи у барона Дризена Станиславскій говорилъ о ненависти къ театру, о стремленіи къ чему-то высшему, чѣмъ театръ, къ жизни? Въ театрѣ лицедѣйствуютъ, всегда притворяются то однимъ, то другимъ. А у Станиславскаго развѣ было хоть какое-нибудь притворство?—все подлинно, и эта подлинность—не та театральная подлинность, которая благодаря высокому искусству актеровъ заставляетъ забывать, что это только искусное притворство, только геніальная игра лицедѣя, а на самомъ дѣлѣ—роскошный замокъ, сдѣланный изъ полотна, что величавую бороду Лира только что налѣпилъ парикмахеръ, бутафорскую мантію надѣлъ костюмеръ.—Нѣтъ, не такая магическая театральная подлинность у Станиславскаго, тамъ подлинность настоящей жизни, жизни, правда, фантастической, нереальной, жизни пьесъ Чехова. А декораціи, костюмы, гримъ—только печальная необходимость, безъ которой — какъ сказалъ тотъ же Станиславскій—,къ сожалѣнію, пока нельзя обойтись'.

Конечно, зрѣлище жизни можетъ и волновать, и восторгать, особенно жизни, которая такъ близка была всѣмъ, когда впервые появились пьесы Чехова въ театрѣ Станиславскаго.

Но зрѣлище жизни и театральное зрѣлище находятся въ разныхъ плоскостяхъ.

Въ холодныя осеннія сумерки, когда такъ печально и томно доносятся заглушенные звуки какого-нибудь банальнаго вальса, разыгрываемаго неискусной рукой, звуки эти могутъ волновать, совпадая, случайно, съ вашимъ настроеніемъ, будить неясныя мечты, казаться прекрасными или безнадежными. Когда же въ свѣтлой залѣ геніальный піанистъ сыграетъ вамъ этотъ вальсъ, развѣ то же дѣйствіе на васъ окажутъ тѣ же звуки?

И вотъ, мнѣ кажется, что причина неудачи ,Трехъ сестеръ' въ Александринкѣ заключается въ томъ, что опытные, отличные актеры захотѣли ,сыграть пьесу', по всѣмъ правиламъ театральнаго искусства—притвориться Вершининымъ, Соленымъ, Андреемъ, Машей, а между тѣмъ, именно для такого театральнаго притворства, Чеховъ не далъ почти никакого матеріала. Чеховъ перешелъ границу театральности, фанатически преданный ему Станиславскій послѣдовалъ за нимъ, но актеры, но театръ этого сдѣлать не могли, а, можетъ быть, и не должны были.

НОВЫЙ ДРАМАТИЧЕСКІЙ

Шесть лѣтъ тому назадъ Вѣра Федоровна Коммиссаржевская пыталась создать граждански-интеллигентскій театръ. Это было вре-

мя полнаго расцвѣта героевъ ,Знанія'; это было время, когда надвигавшаяся революція придавала безсильнымъ словамъ яркость и трепетность, часто даже независимо отъ талантовъ авторовъ; наконецъ, во главѣ театра стояла Вѣра Θедоровна!.. и, все же, какъ скоро полной неудачей кончилась эта попытка, не основанная на фундаментѣ чисто-художественномъ.

,Новый драматическій театръ' послѣ всяческихъ шатаній прошлаго года, кажется, рѣшилъ подобрать шесть лѣтъ тому назадъ брошенный флагъ и придать себѣ постно-интеллигентскій обликъ.

Каждый день, а по праздникамъ иной разъ и дважды въ день, поютъ актеры ,Новаго Драматическаго театра', то ,Быстры, какъ волны, дни нашей жизни', то ,Gaudeamus igitur'; изображаютъ пьяныхъ и пессимистическихъ студентовъ, произносятъ рѣчи на міровыя темы—,Что есть старость', ,Стоитъ ли жить'; воспроизводятъ съ тончайшимъ реализмомъ бытъ швейно-студенческой богемы.

Впрочемъ, оцѣнку новой пьесы Л. Андреева ,Gaudeamus' читатель можетъ найти въ ,замѣткахъ о русской беллетристикѣ', о театральномъ же воплощеніи ея говорить приходится очень мало.

Режиссера, въ смыслѣ постановки, замѣтно не было; изъ исполнителей лучше другихъ была г-жа Климова, не слишкомъ сладцавая въ роли добродѣтельной курсистки, и Онуфрій—Стефановъ; хуже другихъ—не избавившійся отъ провинціальныхъ манеръ Карамазовъ и Θеона, въ нелѣпой роли тенора, глотающаго снѣгъ, чтобы доказать, что онъ ,не свинья, которая думаетъ только о своемъ голосѣ'.

Слѣдующей новинкой, долженствующей закрѣпить за театромъ строго-прогрессивную репутацію, была пьеса Горькаго ,Чудаки'.

Даже не къ девяностымъ, а куда-то въ дебри шестидесятыхъ годовъ переносили эти наивные, фельетонно-обличительные разговоры на общественныя темы, приправленныя для живости довольно нелѣпой любовной исторіей между глуповатымъ писателемъ, добродѣтельной женой его и коварной обольстительницей. Такъ въ доброе старое время идейные романы въ родѣ ,Что дѣлать' съ агитаціонной цѣлью скрашивались презрѣнной художественностью.

Совершенно неумѣстна для интеллигентскаго театра постановка нашумѣвшаго ,Тайфуна', который пришелся такъ ко двору Малому театру.

МАЛЫЙ

По своему обыкновенію, ,Малый театръ' какъ блины печетъ новинки, но въ нынѣшнемъ году и первая, и вторая, и третья, и четвертая—все комомъ.

Нашумѣвшей бульварной мелодрамѣ ,Тайфунъ', конечно, самое подходящее мѣсто на Фонтанкѣ!

Для современной мелодрамы мало одного душещипательнаго сюжета, необходима еще какая-нибудь пикантная общественная приправа. Для ,Тайфуна' такой приправой послужилъ модный японскій вопросъ.

Исторія доктора Текерамо фантастически важнаго японскаго шпіона, убивающаго свою европейскую любовницу и спасеннаго отъ суда ловкостью и готовностью къ самопожертвованію, ради дѣла родины, своихъ сородичей, должна имѣть характеръ общественный, а съ другой стороны, мелодраматическіе эффекты, убійство, судъ, привидѣнія, смерть мучимаго раскаяніемъ убійцы.—Весь этотъ экзотическій соусъ приготовленъ будто нарочно для ,Малаго театра'.

А, между тѣмъ, кромѣ Глаголина, гримомъ, манерами, голосомъ, довольно удачно изображавшаго японца, на всѣхъ остальныхъ доморощенныхъ японцевъ, во главѣ со Сладкопѣвцевымъ, смотрѣть нельзя было.

,Дачныя барышни' Острожскаго слѣдующая новинка,—специфическая ,легкая' комедія въ стилѣ спеціальныхъ мало-театральныхъ драматурговъ. Легкость ея заключается въ обычныхъ трюкахъ, въ родѣ живыхъ лошадей, автомобилей, граммофона, купальныхъ костюмовъ... однимъ словомъ, въ ней есть все, что пола-

гается для ‚легкой‘ комедіи, кромѣ смысла, остроумія и хотя бы приблизительной литературности.

Самымъ крупнымъ ‚комомъ‘ малаго театра оказалась постановка республиканской трагедіи Шиллера ‚Заговоръ Фіеско‘.

Если о ‚Тайфунѣ‘ и ‚Дачныхъ барышняхъ‘ можно говорить добродушно, то о трагедіи Шиллера въ воплощеніи Малаго театра даже вспомнить безъ возмущенія нельзя.

Вѣдь берясь за классическую, историческую пьесу, надо имѣть хоть самое приблизительное представленіе о стилѣ, хоть немного чувствовать ритмъ драмы. Сколько прекрасныхъ возможностей открываетъ трагедія Шиллера. Прежде всего для художника: мрачные дворцы, тяжелая полувосточная пышность приморской Генуи, уютныя площади—весь яркій колоритъ маленькихъ итальянскихъ городовъ, о которыхъ столько написано, и живые памятники которыхъ еще могъ бы найти режиссеръ въ музеяхъ, на площадяхъ, въ соборахъ, палаццахъ современной Италіи. Въ костюмахъ, въ гримѣ актеровъ, наконецъ, въ самихъ жестахъ ихъ въ расположеніяхъ группъ сколько могло бы быть стильности, для передачи которой нужно только культурное и любовное отношеніе къ возпроизводимой эпохѣ. И всю эту очаровательную историческую оболочку заполнить такимъ богатымъ содержаніемъ, какъ пламенный романтическій паѳосъ юнаго республиканца, паѳосъ, который нашелъ бы откликъ и въ современной душѣ.

Какое блестящее и трепетное зрѣлище могли бы представить эти темные внутренніе дворы, узкія улицы, объятыя республиканскимъ мятежемъ...

А вмѣсто этого, банальныя декораціи, столь же мало подходящія и для Италіи, и для XVIII вѣка Франціи, и для русскихъ 20-хъ годовъ,—для чего угодно; вульгарные сборные костюмы и исполненіе, о которомъ лучше не вспоминать. Вмѣсто пылкаго, прекраснаго, молодого Фіеско на сценѣ рычалъ, завывалъ, со всѣми ужимками допотопнаго трагика Несчастливцева, нестерпимый Нерадовскій. Всѣ остальные синьоры, графы, дожи, республиканцы являли зрѣлище печальное и убогое.

КРИВОЕ ЗЕРКАЛО

За два года существованія ‚Кривое зеркало‘ достаточно выявило свою физіономію. Это было кабарэ при театральномъ клубѣ. Между ужиномъ и картами можно было безъ скуки посмотрѣть одну, двѣ пьески, а знаменитая ‚Вампука‘ заставила говорить о себѣ весь городъ. Конечно, было это учрежденіе не слишкомъ высокаго стиля; нѣкоторая вульгарность и грубоватость не всегда избѣгались, но особыхъ претензій театрикъ Холмской не предъявлялъ и спрашивать съ него чего нибудь особеннаго не слѣдовало.

Въ этомъ году, переѣхавъ въ ‚Екатерининскій театръ‘, ‚Кривое зеркало‘ повидимому, рѣшило нѣсколько измѣнить характеръ своихъ представленій, придавъ имъ болѣе художественный и серьезный обликъ. Новый курсъ можно было чувствовать уже по первому спектаклю, хотя и не совсѣмъ удачному.

Передѣлка разсказа Достоевскго ‚Чужая жена и мужъ подъ кроватью‘ оказалась довольно неуклюжей и скучноватой, притомъ въ ней обнаружился, прежде не такъ замѣтный, огромный дефектъ ‚Кривого зеркала‘—полное отсутствіе хоть сколько-нибудь значительныхъ и интересныхъ артистическихъ силъ. Такъ, вторая пьеса (инсценированная Н. Н. Евреиновымъ арабская сказка ‚О шести красавицахъ‘, несмотря на нѣкоторую растянутость, очень граціозная) совершенно пропала изъ за того, что всѣ шесть красавицъ не очень важно декламировали, совсѣмъ плохо танцовали и на гуріи гарема походили не слишкомъ.

Интересной въ смыслѣ постановки оказалась крошечная сценка ‚Маленькое недоразумѣніе‘: на бѣломъ экранѣ черные силуэты производили впечатлѣніе тѣневой картинки.

Оперетка Саца, во многомъ по замыслу схожая съ Вампукой, уступаетъ ей въ остроуміи и, глав-

ное, новизнѣ. Попрежнему боевымъ номеромъ были танцы и имитаціи Икара.

Благотворное вліяніе новаго режиссера Н. Н. Евреинова сказалось въ гораздо болѣе, чѣмъ въ прошломъ году, старательной и интересной постановкѣ всѣхъ пьесъ.

Но все же неудачный репертуаръ и безцвѣтные исполнители сдѣлали первый спектакль мало интереснымъ, а скука вѣдь смертельный врагъ театровъ типа ‚Кривого Зеркала'.

УЧЕНИЧЕСКИЕ СПЕКТАКЛИ

Очень рѣдко приходится видѣть спектакли театральныхъ школъ не въ обычной ихъ обстановкѣ, или на маленькой курсовой сценѣ, въ убогихъ декораціяхъ, съ кое-какими костюмами, или въ торжественно напряженной атмосферѣ экзаменаціонныхъ спектаклей, когда такъ трудно судить объ истинномъ дарованіи учениковъ. Поэтому-то особенно пріятно отмѣтить два открытыхъ и вмѣстѣ съ тѣмъ рядовыхъ театра, данныхъ школой Петровскаго, Санина, Шмидта и Ст. Яковлева въ Народномъ домѣ графини Паниной. Въ ‚Родинѣ' Зудермана школа показала исполнительницъ главныхъ ролей почти готовыми актрисами, а постановка ‚Укрощенія строптивой' интересна какъ попытка возобновить въ ‚Народномъ домѣ' постановки шекспировскаго театра по методу Рейнгардта.

Въ обѣихъ постановкахъ было видно серьезное отношеніе со стороны преподавателей къ ученическимъ спектаклямъ.

Сергѣй Ауслендеръ.

МУЗЫКА ВЪ ПЕТЕРБУРГѢ

‚Флагъ поднятъ, ярмарка открыта'. Съ первымъ дыханіемъ хмураго октября гостепріимно открываются передъ нами двери столичныхъ концертныхъ залъ, и меломаны, вновь освѣженные въ своихъ силахъ сладостнымъ far niente лѣтней трети года, проведенной среди зеленей отечественной или заграничной природы, на перебой раскупаютъ дорогіе разноцвѣтные бланки, именуемые абонементными билетами и дающіе обладателю таковыхъ столь модное нынѣ право—подвергнуться милліону музыкальныхъ терзаній. Ну что же? Къ веснѣ опять дойдемъ до полной неврастеніи, а тамъ, послѣ безумнаго stretto великопостной музыкальной жизни,—снова четыре мѣсяца законнаго отдыха. Только искусство тутъ причемъ? Конечно, и отъ настоящаго искусства, отъ чрезмѣрнаго количества хотя бы интереснѣйшей музыки можно устать и даже больше устать, чѣмъ отъ той безпорядочной траты времени и вниманія, въ форму которой обычно отливается наша ежегодная концертная повинность. Но утомленіе настоящимъ искусствомъ—вѣроятно, особенное утомленіе. Оно должно быть чувствомъ содержательнымъ, насыщеннымъ, требующимъ отдохновенія не отъ него, а для него самого, для полной организаціи и фиксаціи новыхъ художественныхъ переживаній, родящихся на основѣ углубленной психической переработки сырой массы непосредственныхъ воспріятій. Говорю все это предположительно, потому что ничего подобнаго мы никогда не испытываемъ. Но зато мы хорошо знаемъ то жалостное taedium vitae (концертно-театральное, конечно), съ какимъ дослушиваемъ мы весной послѣднія пѣсни отходящаго сезона и высматриваемъ въ душѣ своей, опустошенной гибельнымъ градомъ впечатлѣній ненужныхъ и безотрадныхъ, малыя крупицы ощущеній новыхъ и жизнеспособныхъ, случайно пріобрѣтенныхъ среди шумнаго развала нашихъ музыкальныхъ ярмарокъ. Ну какъ же въ самомъ дѣлѣ не ярмарка—хотя бы нынѣшній сезонъ! Онъ еще весь въ будущемъ, онъ едва началъ реализовать свои предварительные музыкальные проспекты, но уже въ однихъ этихъ проспектахъ сколько улицы, рынка, дешевки, рекламы, коммерціи, конкуренціи, всего, чего хотите, кромѣ живой любви къ искусству! Вы хотите доказательствъ? Извольте. Возьмемъ на первый случай анонсъ

о 14-мъ сезонѣ общедоступныхъ симфоническихъ концертовъ гр. Шереметева. Объявлено 12 концертовъ ‚изъ произведеній русскихъ и иностранныхъ композиторовъ въ исторической послѣдовательности‘. Первые 5 концертовъ будутъ посвящены русскимъ авторамъ, остальные 7—композиторамъ нѣмецкимъ, французскимъ, англійскимъ и прочихъ національностей.—Прекрасно. Обѣщано нѣсколько капитальныхъ новинокъ, какъ-то: Бранденбургскій концертъ g-dur Баха, ‚Schicksalslied‘ Брамса, ‚Die Nonnen‘ Регера, отрывки изъ ‚Пелеаса‘ Дебюсси, ораторія Эльгара „Апостолы‘.—Превосходно. Предположенъ также къ исполненію рядъ сочиненій Моцарта (Месса c-moll), Бетховена (8 симфонія), Генделя (Мессія), Мендельсона (Илья), Берліоза (реквіемъ), Шумана (Манфредъ), Листа (Битва Гунновъ), Вагнера (финалъ 1 акта изъ ‚Парсифаля‘), Мусоргскаго (отрывки изъ ‚Хованщины‘), Римскаго-Корсакова (изъ Гомера), Балакирева (2 симфонія, Тамара, испанская увертюра), Лядова (Волшебное озеро), Скрябина (3-ья симфонія) и пр.—все вещи не первой свѣжести, но зато—музыка лучшаго качества, искусство живучее, призванное владѣть сердцами не одного поколѣнія музыкантовъ. Казалось бы, все благополучно. И вдругъ—ложка дегтя, да еще какая, да и не одна еще, а цѣлыхъ три: въ ‚проспектѣ‘ между именами Римскаго-Корсакова и Скрябина вкраплено имя Соловьева (отрывки изъ ‚Корделіи‘), а между Дебюсси и Лядовымъ оказались два Аякса современной музыкально-критической свистопляски: гг. Коптяевъ и Ивановъ. Вотъ и вѣрьте послѣ этого въ искренность симпатій графа къ Регеру и Дебюсси! Развѣ эти имена не случайная потачка „декадентамъ‘? Развѣ дирижеръ, марающій свою программу Коптяевыми и Ивановыми въ силу искренняго убѣжденія въ художественной цѣнности ихъ сочиненій (у музыкальнаго дѣятеля, по своему положенію столь независимаго, какъ графъ, нельзя предполагать никакихъ иныхъ мотивовъ, кромѣ искренняго убѣжденія въ своей правотѣ), развѣ такой дирижеръ можетъ почуять высокую красоту въ твореніяхъ французскаго импрессіониста и германскаго неокласcика? И человѣкъ, вѣрящій въ творческіе таланты рецензентовъ ‚Биржевыхъ Вѣдомостей‘ и ‚Новаго Времени‘, можетъ ли, вообще, удачно дирижировать настоящей русской музыкой, венцами Балакирева, Римскаго-Корсакова, Мусоргскаго, Лядова, Скрябина? Впрочемъ, въ нынѣшнемъ сезонѣ гр. Шереметевъ намѣренъ раздѣлить труды дирижированія между собою и вновь приглашеннымъ опытнымъ дирижеромъ, г. Хессинымъ. Будемъ надѣяться, что послѣдній не рѣшится быть выразителемъ задуманныхъ графомъ ‚мезаліансныхъ‘ программъ, а будетъ демонстрировать слушателямъ лишь ‚чистую половину‘ объявленнаго въ проспектѣ музыкальнаго матеріала.

Отъ Шереметевскихъ концертовъ перейдемъ къ симфоническимъ вечерамъ Русскаго Императорскаго Музыкальнаго Общества. Здѣсь объявлено всего 14 концертовъ, программы которыхъ состоятъ почти исключительно изъ общеизвѣстныхъ вещей—Бетховена (3, 4, 5 симфоніи, концертъ Es-dur для фортеп.), Мендельсона (увертюра ‚Сонъ въ лѣтнюю ночь‘), Шумана (симфонія Es-dur, Манфредъ, концертъ для фортеп.), Брамса (фортепіанный и скрипичные концерты, рапсодія), Листа (‚Ce qu'on entend sur la montagne‘), Вагнера (отрывки изъ ‚Мейстерзингеровъ‘ и ‚Парсифаля‘), Штрауса (‚Смерть и Просвѣтленіе‘, ‚Заратустра‘), Чайковскаго (4, 6 симфоніи, ‚Франческа‘), Глазунова (6, 8 симфоніи, Карнавалъ). Почему-то много вниманія удѣлено малоинтереснымъ польскимъ и чешскимъ авторамъ (Дворжакъ, Мошковскій, Сметана, Носковскій, Стойовскій) и весьма мало—французскимъ (варіаціи Франка, баллада Шевильяра, сюита изъ ‚Пелеаса‘ Форе). Еще болѣе странно полное отсутствіе въ программахъ именъ Скрябина, Римскаго-Корсакова, Балакирева (всѣ учрежденія, кромѣ Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества, будутъ чествовать память покойнаго главы ‚новой русской школы‘), Мусоргскаго (16-го марта 1811 — 30-лѣтіе со дня его смерти). Но-

винокъ немного, а такихъ, исполненія которыхъ ждешь съ интересомъ, и совсѣмъ мало (100-ый псаломъ Регера для оркестра, органа и хора, ‚Penthesilea‘ Вольфа). Предполагаемый составъ солистовъ и дирижеровъ, за немногими исключеніями, мало обѣщающій. По всей видимости, Общество и само чувствуетъ свою неспособность конкурировать съ ‚фирмами‘ Кусевицкаго и Зилоти. И въ этой борьбѣ съ ними оно не гнушается нынѣ пріемовъ, достойныхъ скорѣе какого-нибудь мелкаго лавочника, чѣмъ художественнаго учрежденія, долженствующаго стоять во главѣ русской музыкальной жизни. Общество рѣшило воздѣйствовать на конкурентовъ мѣрами, въ извѣстномъ смыслѣ репрессивными. Оно подъ угрозой увольненія изъ консерваторіи, запретило ученикамъ ея участвовать въ теченіе сезона въ какихъ-либо иныхъ концертныхъ оркестрахъ столицы, кромѣ ученическаго консерваторскаго оркестра при петербургскомъ отдѣленіи Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества. Такимъ образомъ, устроители концертовъ отнынѣ должны или приглашать весь ученическій оркестръ in corpore, что̀ по разнымъ причинамъ не всегда улыбается предпринимателю, или составлять сборный оркестръ безъ единаго консерваторца, что̀ крайне затруднительно.

Нельзя сказать, чтобы предполагаемыя программы 8-ми концертовъ Кусевицкаго были многимъ свѣжѣе программъ Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества. Но все же у Кусевицкаго и русскіе композиторы представлены полнѣе (изъ сочиненій Балакирева идетъ знаменитый ‚Исламей‘ въ исполненіи Годовскаго; изъ произведеній Скрябина предположена новая поэма ‚Прометей‘ для фортеп. съ оркестромъ, причемъ партію фортеп. исполнитъ самъ авторъ), и составъ исполнительскихъ силъ солиднѣе (дирижеры — С. Кусевицкій и О. Фридъ; среди солистовъ встрѣчаемъ имена Годовскаго, Н. Метнера, Арт. Рубинштейна, Скрябина, Вюльнера; въ финалѣ 9-ой симфоніи Бетховена примутъ участіе г-жи: Збруева, Нежданова, гг.: Алчевскій, Касторскій).

Трудно сомнѣваться, что пальму музыкальнаго первенства въ смыслѣ новизны и свѣжести симфоническаго репертуара придется и въ нынѣшнемъ году отдать Зилоти. Въ его концертахъ имѣютъ выступить такіе выдающіеся дирижеры, какъ Моттль, Менгельбергъ, Вейнгартнеръ, такіе великолѣпные артисты, какъ Шаляпинъ, Изаи, Казальсъ, Гальстонъ и др. Наконецъ, программы Зилоти даютъ сравнительно много новинокъ, притомъ такихъ, за музыкальную содержательность которыхъ въ большинствѣ случаевъ едва ли рискованно поручиться a priori. Такъ, обѣщаны Скерцо и ‚Pavane‘ Равеля, ‚Viviane‘ Шоссона, Фантазія Лекё, ‚Шейлокъ‘ Форе, Симфонія d-moll Витковскаго, ‚Танецъ Амазонки‘ Лядова, сюита изъ балета ‚Жаръ-Птица‘ Стравинскаго, драматическая фантазія Штейнберга и проч. Честь открытія симфоническаго сезона выпала въ этомъ году на долю случайнаго дирижера-гастролера Зигфрида Вагнера, давшаго 30 сентября и 2 октября два концерта въ Дворянскомъ Собраніи. Программы концертовъ были составлены изъ произведеній самого дирижера, его отца (Р. Вагнера) и дѣда (Ф. Листа). Подобнымъ сопоставленіемъ именъ только ярче подчеркивалось отсутствіе у Зигфрида Вагнера какого-либо дарованія. Композиціи его столь же безцвѣтны, какъ его исполненіе.

Вяч. Каратыгинъ.

МУЗЫКА ВЪ МОСКВѢ

Зимній сезонъ начался у насъ незамѣтно, буднично. Правда, большія концертныя учрежденія еще не функціонируютъ, но то, что дали оперные театры, совсѣмъ незначительно по сравненію съ предыдущимъ сезономъ. Быть можетъ, та блеклость красокъ, которой отличается начало сезона, въ значительной мѣрѣ оттѣнена яркостью и содержательностью лѣт-

шяго симфоническаго сезона, закончившагося наканунѣ цѣлой серіей зимнихъ открытій.

Симфоническіе концерты, устраивавшіеся истекшимъ лѣтомъ въ Сокольникахъ, не безъ основанія разсматриваются здѣсь, какъ музыкально-художественное явленіе крупнаго значенія. Концерты въ Сокольникахъ устраивались и въ прежніе годы, но частными предпринимателями, и неизмѣнно завершались крахомъ, и матеріальнымъ, и художественнымъ. Въ этомъ году организацію концертовъ взяла на себя городская управа, поручивъ завѣдываніе ими гласному думы М. М. Кожевникову, въ недавнемъ прошломъ небезызвѣстному оперному антрепренеру. Такимъ образомъ, художественное предпріятіе основалось на прочномъ матеріальномъ фундаментѣ, что, безъ сомнѣнія, отразилось на солидности и обезпеченности дѣла. Передавъ концерты въ вѣдѣніе г. Кожевникова, управа совершенно не вмѣшивалась въ ихъ внутреннюю жизнь, а г. Кожевниковъ, обнаруживъ выдающіяся административныя способности, проявилъ еще болѣе цѣнное въ его положеніи качество: умѣніе любовно и бережно относиться ко всѣмъ замысламъ и начинаніямъ дирижеровъ. Была достигнута полная гармонія въ сложномъ механизмѣ организаціи концертовъ, и результаты оказались блестящими. Концерты въ Сокольникахъ достигли въ этомъ году небывалаго развитія. Благодаря счастливому выбору дирижера (молодой, блестяще одаренный музыкантъ г. Сараджевъ), исполненіе большею частью стояло на высокомъ уровнѣ, а программы концертовъ отличались такой содержательностью и свѣжестью, какимъ могло бы позавидовать любое изъ музыкальныхъ учрежденій Москвы.

Избѣгая всего затасканнаго и шаблоннаго, г. Сараджевъ сумѣлъ среди стараго найти малоизвѣстное, или совсѣмъ здѣсь не исполнявшееся, и удѣлилъ много мѣста современной музыкѣ. Въ ряду образцовъ послѣдней нужно отмѣтить прежде всего ‚Rondes de printemps‘— симфоническую пьесу изъ новаго оркестроваго цикла Клода Дебюсси ‚Images‘. Утренней свѣжестью, радостью весны овѣяна эта благоуханная музыка. И какая аристократическая сдержанность въ проявленіи мощи и жизнерадостности, какія чары изящества и граціи въ инструментовкѣ! Дебюсси болѣе ранняго періода былъ представленъ (кромѣ извѣстнаго здѣсь ‚Фавна‘) еще двумя отрывками изъ юношеской кантаты его ‚Блудный сынъ‘. По нимъ судишь, какъ естественно и органически развивался этотъ замѣчательный талантъ. Въ аріи Ліи, несмотря на слѣды вліянія Делиба, будущій Дебюсси осязательно чувствуется не только въ гармонической свѣжести окружающей голосъ ткани, но и въ живой, естественной текучести мелодіи. Симфоническій отрывокъ изъ этой кантаты сразу вводитъ слушателя въ царство утонченной оркестровой звучности французскаго мастера и показываетъ, что и начинающій Дебюсси былъ закованъ въ броню непримиримаго отвращенія къ грубымъ эффектамъ инструментовки. Нельзя упрекнуть въ стремленіи къ подобнымъ эффектамъ Поля Дюка, но въ его музыкѣ эмоція на второмъ планѣ, а впереди холодный блескъ остроумія и изобрѣтательности. ‚Ученика чародѣя‘ мы слышали много разъ, но антрактъ изъ ‚Аріанны‘ до г. Сараджева въ Москвѣ не исполняли. Чтобы покончить съ французами, отмѣтимъ исполненіе фантазіи для скрипки съ оркестромъ г. Анри Фортера, питомца парижской консерваторіи, поселившагося теперь въ Москвѣ. Это—несомнѣнное и симпатичное дарованіе, воспитанное на достиженіяхъ ново-французской школы. А. Фортеръ убѣжденный врагъ классической формы, но его отлично инструментованная фантазія показываетъ, что авторъ, подобно ученику чародѣя, не всегда въ силахъ совладать съ вызванными имъ духами.

Изъ другихъ новинокъ иностранной литературы заслуживаютъ упоминанія: уже исполнявшаяся въ Петербургѣ красочная, но немного шумливая рапсодія ‚Каталонія‘ покойнаго Альбэница и симфоническая поэма ‚Смерть Тэнтажиля‘, совершенно неизвѣстнаго въ Россіи американскаго композитора Ш. М. Лёфлера. Нынѣ

американскій гражданинъ, Лёфлеръ родился и учился во Франціи. Поэтому его нельзя разсматривать, какъ члена небольшой группы американской молодежи, стремящейся создать національную школу, вдохновляясь родниками индѣйскаго народнаго творчества. Пріемами письма и общимъ складомъ музыки онъ ближе къ французамъ (но безъ смѣлости и силы Дебюсси и Равеля), хотя не избѣгнулъ также и русскаго вліянія (Римскій-Корсаковъ). Его поэма красива и благородна по музыкѣ, колоритно инструментована, но въ ней почти нѣтъ соотвѣтствія тѣмъ тончайшимъ и трепетнымъ переживаніямъ, изъ которыхъ соткана драма Матерлинка (счастливое исключеніе—соло эпизодически появляющейся въ оркестрѣ viole d'amour).

Среди русскихъ новинокъ:— изящная по музыкѣ и архитектонически стройная поэма Г. Конюса ‚Лѣсъ шумитъ', выдержанная по настроенію и стилю фантазія,—‚Сновидѣнія' Вл. Метцля, новая для Москвы вторая симфонія А. К. Глазунова и ‚Картинки къ сказкѣ о золотомъ пѣтушкѣ' Н. А. Римскаго-Корсакова (сюита, составленная А. Глазуновымъ и М. Штейнбергомъ).

Я уже говорилъ, что общій уровень исполненія въ Сокольникахъ былъ высокимъ. Но особенно заслуживаетъ быть подчеркнутымъ исполненіе г. Сараджевымъ второй симфоніи Скрябина. Даже послѣ прекраснаго исполненія этой симфоніи г. Сафоновымъ (1902 г.), передача г. Сараджева увлекала глубиной, силой темперамента, филигранностью отдѣлки и необыкновенной остротой, съ которой дирижеръ схватывалъ и передавалъ оркестру и слушателямъ все то, что составляетъ сущность скрябинскаго генія. Очень удалась еще г. Сараджеву программа перваго вагнеровскаго концерта, въ которомъ, между прочимъ, шли два большихъ отрывка изъ неисполнявшагося до сихъ поръ въ Москвѣ второго акта ‚Тристана и Изольды'.

Кромѣ г. Сараджева, въ сокольничьихъ концертахъ выступали и случайные дирижеры-гастролеры, среди которыхъ надо отмѣтить г. Померанцева и г. А. Метнера (брата композитора).

Городскіе симфоническіе концерты, такъ удачно начатые истекшимъ лѣтомъ, съ будущаго года предположено развернуть еще шире. Для этой цѣли, по предложенію гласнаго Кожевникова, управа пріобрѣтаетъ прекрасное зданіе театра ‚Буффъ', въ которомъ концерты будутъ даваться и зимою. Такимъ образомъ, съ будущаго сезона Москва будетъ обладать новымъ крупнымъ концертнымъ предпріятіемъ, которое будетъ функціонировать круглый годъ, лѣтомъ—въ Сокольникахъ, зимой—въ городскомъ театрѣ.

Оперный сезонъ открылся уже давно, но новинокъ пока дано совсѣмъ немного. Если не считать уже ставившейся въ Москвѣ геніальной ‚Хованщины' Мусоргскаго (возобновлена въ оперной антрепризѣ г. Зимина) и другихъ возобновленій (‚Гугеноты' въ Большомъ театрѣ, ‚Богема' у Зимина, ‚Дубровскій' въ Народномъ Домѣ), то до настоящаго времени дана только одна новинка—пресловутая опера Ж. Нугэса ‚Quo vadis'.

Эта послѣдняя пользуется здѣсь большимъ успѣхомъ и даетъ г. Зимину полные сборы. Въ послѣднемъ, повидимому, все значеніе этой обстановочной феерін. Партитура Нугэса не только не оригинальна, но просто банальна, изобличая въ авторѣ очевиднаго угодника вкусу наименѣе культурныхъ слоевъ публики, ничѣмъ не пренебрегающаго для достиженія успѣха и пользующагося для этой цѣли давно испытанными, надежными трафаретами. ‚Разжиженный Маснэ', съ вялой и блѣдной мелодикой, технически немощный, но ловко приспособленный къ элементарнымъ требованіямъ сцены—вотъ что представляетъ изъ себя г. Нугэсъ, нынѣ пожинающій лавры въ Москвѣ. Но даже широкая публика, наполняющая сейчасъ театръ г. Зимина, хорошо сознаетъ, что на ‚Quo vadis' ее влечетъ только эффектное зрѣлище, рядъ пышныхъ картинъ, ловко скомпанованныхъ либретистомъ Анри Кэномъ.

Вообще, ближайшее будущее московскихъ оперныхъ театровъ не сулитъ намъ ничего значительнаго. Только конецъ сезона принесетъ постановку ‚Гибели боговъ', обѣщанную Большимъ театромъ.

Вл. Держановскій.

ЗАМѢТКИ О РУССКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКѢ

XIII Альманахъ издательства Шиповникъ (СПБ. 1910), ц. 1 р. 25 к.
Земля, сборникъ четвертый (Москва 1910), ц. 1 р. 50 к.

Имена, представленныя тринадцатымъ альманахомъ ‚Шиповника', могутъ привлечь достаточно разнообразные круги читателей, ибо у четырехъ главныхъ авторовъ разбираемаго сборника существуютъ очевидные поклонники: упорные и несмущаемые у Леонида Андреева, скромные и безобидные у Бориса Зайцева, запальчивые, потаенные и фанатическіе у Алексѣя Ремизова и довольно дальнозоркіе люди, думающіе играть навѣрняка, ставя покуда въ кредитъ достаточно большія ставки на графа Алексѣя Толстого.

Всѣ эти читатели и почитатели въ правѣ были ожидать оправданія своихъ всяческихъ надеждъ отъ новой книжки ‚Шиповника' и отъ своихъ любимцевъ, но мы думаемъ, что только хладнокровные любители Б. Зайцева не обманулись въ своемъ ожиданіи, потому что разсказъ ‚Смерть' этого симпатичнаго, нѣсколько вялаго писателя принадлежитъ къ его удачнымъ произведеніямъ, выгодно отличаясь даже неожиданно интересной фабулой, которая вообще не изъ сильныхъ качествъ автора. Надѣющіеся на графа Ал. Толстого могутъ такъ же спокойно надѣяться, какъ и прежде, и послѣ разсказа ‚Сватовство', хотя новаго шага авторъ не дѣлаетъ и даже какъ будто съ усиліемъ удерживаетъ и прежнюю позицію. Несмотря на забавныя и блестящія подробности (особенно въ началѣ), на ‚жестоко' написанныя драматическія и эротическія сцены, большій въ сравненіи съ предыдущими повѣстями патетизмъ, а можетъ быть и благодаря последнему, новый разсказъ талантливаго поэта намъ кажется не вполнѣ ‚устроеннымъ', нѣсколько сумбурнымъ и въ концѣ — скомканнымъ. Не знаемъ, оправдалъ ли ожиданія и Леонидъ Андреевъ, но, во всякомъ случаѣ, если пьеса ‚Gaudeamus' и не была неожиданностью послѣ ‚Дней нашей жизни' и ‚Анфисы', то ожиданность ея была не изъ радостныхъ: какая-то вялость въ изображеніи, грубый протоколизмъ грубой же и неинтересной жизни, неудачное остроуміе и чисто-внѣшнее ‚оживленіе' выпивкой и студенческими вечеринками, какое-то сознательное опошленіе вовсе не пошлаго замысла дѣлаютъ эту пьесу, можетъ быть, наиболѣе тягостной и фальшивой изъ всѣхъ послѣднихъ драмъ автора. Конечно, это шагъ впередъ по тому пути, на который вступилъ ‚Днями нашей жизни' Л. Андреевъ, но всѣ шаги впередъ по этой дорогѣ оказываются гигантскими шагами назадъ съ точки зрѣнія вкуса и художественности. Ожиданій Л. Андреевъ не обманулъ, но—о, если бы онъ это сдѣлалъ! Гораздо сложнѣе обстоитъ дѣло съ Ремизовской повѣстью, ‚Крестовыя сестры'. Во-первыхъ, конечно, это — не повѣсть, а опять рапсодія, хроника, портретная галерея, вообще, что хотите, но не повѣсть; продолжается она на 135 страницахъ, но могла бы кончиться на сотой, равно какъ и продолжаться до безконечности. Написано это разбросанное произведеніе со всею яркостью, которой мы привыкли ждать отъ этого своеобразнаго мастера, и типы, нарисованные, конечно, преувеличенно въ видѣ кошмарнаго гротеска, производятъ еще большее впечатлѣніе своею скученностью и нагроможденностью. Но именно эта нагроможденность и скученность и влечетъ за собою два довольно печальныхъ результата: во-первыхъ, однообразіе, несмотря на всю виртуозность оттѣнковъ, причемъ авторъ единственно ради нагроможденности приплетаетъ иногда событія, совершенно не подходящія къ дѣлу,

вродѣ парижскихъ поѣздокъ С. П. Дягилева; во-вторыхъ неправдоподобное совмѣщеніе всѣхъ людей въ одномъ домѣ соблазняетъ А. Ремизова дѣлать поспѣшныя и не совсѣмъ пріятныя своею нарочитостью обобщенія: ,Бурковскій домъ — весь Петербургъ, вся Святая Русь'. Это тѣмъ непріятнѣе и досаднѣе, что сказано всѣми буквами, и слишкомъ ясно видно, что авторъ старается убѣдить читателя въ томъ, что—при самомъ даже пессимистически-возбужденномъ и одностороннемъ состояніи ума—не убѣждаетъ. Что можетъ быть лучше синтетизма и символизма: когда, прочтя простую повѣсть, воскликнешь горестно или радостно: ,Боже мой, да вѣдь это вся Россія! авторъ въ простой каплѣ воды отразилъ, можетъ быть, даже не думая, весь небосводъ!'? Но когда романистъ намѣренно задается такою цѣлью и притомъ не скрываетъ, а подчеркиваетъ свое намѣреніе, тогда это только вредитъ произведенію, утяжеляя его. Мы не станемъ говорить о психологіи этой повѣсти, психологіи забитой подпольной, ложнопокорной и озлобленной, ненавидящей и злорадствующей всякому несчастью неподпольныхъ людей, мы не будемъ говорить объ этомъ, такъ какъ все это высказано по поводу даннаго произведенія весьма тонко и убѣдительно г. К. Чуковскимъ.

Подобное же обобщеніе, гораздо болѣе примитивное и дѣтски грубое, губитъ романъ г. Арцыбашева ,У послѣдней черты', помѣщенный въ 4-омъ сборникѣ ,Земля', потому что оставаясь грубоватымъ и малохудожественнымъ по письму, не весьма правдоподобнымъ и скуднымъ по замыслу, это произведеніе несомнѣнно выиграло бы, будь оно построено безъ дѣтскихъ претензій на обобщенія и какой-то символизмъ. Романъ этотъ ни въ какомъ случаѣ не бытописательный, даже не психологическій, а тенденціозно-символическій, говорящій намъ, что люди обречены на смерть, послѣ которой ничего нѣтъ, а въ теченіе жизни только и дѣлаютъ, что вступаютъ въ связь по обоюдному соглашенію или безъ онаго. Мысль не такъ что бы очень нова, но отчего же не написать и на такую тему романа. Но дѣлать изъ довольно-затрепанныхъ персонажей — символическія фигуры, поставивъ во ,главу угла' разочарованнаго доктора (несчастное наслѣдіе Чеховскихъ земскихъ врачей), паціенты котораго по очереди перемираютъ, — съ наивной регулярностью вставить между этими смертями сцены изнасилованій, достаточно однообразныхъ, несмотря на различіе инсценировокъ, прибавить кладбищенскій колоколъ и назвать все это ,У послѣдней черты' — значитъ понять довольно своеобразно и, нельзя сказать, чтобы очень умно, символизмъ. Между тѣмъ, кромѣ этого въ романѣ ничего нѣтъ: ни бытоописанія, ни психологіи, ни интересной фабулы. Написанъ же онъ то слогомъ дѣтскихъ сочиненій, то кистью бульварныхъ романовъ. Намъ даже кажется, что ,извивы торса', ,роскошныя женщины' и т. п. прелести никого не соблазнятъ и не принесутъ никому вреда, кромѣ самого автора, написавшаго романъ въ столь сомнительномъ стилѣ.

М. Кузминъ.

P. S. Редакція ,Биржевыхъ Вѣдомостей' объявила второй конкурсъ съ довольно крупными денежными преміями (2.000, 1.500, 1.250 и 7 премій по 750; затѣмъ 3 добавочныя, по голосованію читателей, въ 1.250, 750 и 500 рублей) на русскіе разсказы. Условія конкурса: разсказъ долженъ быть ненапечатанный, размѣромъ около печатнаго листа, переписанъ на пишущей машинѣ, подписанъ девизомъ, причемъ въ запечатанномъ конвертѣ—адресъ и настоящая фамилія автора, и доставленъ въ литературный комитетъ второго конкурса (Петербургъ, Галерная 40) до 31-го декабря 1910 года. Въ составъ комитета вошли: Авсѣенко, Баранцевичъ, Быковъ, Гнѣдичъ, Немировичъ-Данченко, Потапенко, Щегловъ, Ясинскій. Присужденіе премій и выдача ихъ будетъ производиться въ Мартѣ 1910 г.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

ФРАНЦІЯ

Въ Парижѣ скончался извѣстный русскій коллекціонеръ графъ Г. С. Строгановъ, собравшій въ Римѣ въ домѣ своемъ на Via Sistina замѣчательную картинную галерею. Описаніе ея, составленное бар. Н. Н. Врангелемъ и А. А. Трубниковымъ, появилось въ 1909 году въ журналѣ ,Старые Годы', при чемъ были воспроизведены и наиболѣе интересныя картины. Будемъ надѣяться, что строгановское собраніе не пропадетъ для Россіи и что часть его, какъ того и желалъ собственникъ и о чемъ не разъ говорилъ своимъ знакомымъ, поступитъ въ даръ Эрмитажу.—Луврскій музей по отдѣленію скульптуры среднихъ вѣковъ и возрожденія обогатился интересной каменной фигурой ангела бургундской школы XV столѣтія и тремя граціозными статуэтками итальянской работы эпохи Возрожденія: ,Мальчикъ съ раковиной' (Падуанскаго мастера XV вѣка), ,Купальщица' и ,Крылатая Побѣда'.

,Галерея сраженій' въ Версальскомъ дворцѣ недавно украшена гобеленами. Лучшіе изъ нихъ исполнены по рисункамъ Миньяра: ,Времена Года', ,Парнасъ' и ,Латона'. Они—чарующая гармонія тоновъ, и въ залѣ, раззолоченной въ нѣсколько сомнительномъ вкусѣ Людовика Филиппа, рядомъ съ холодными и скучными батальными композиціями середины прошлаго вѣка, эти гобелены выдѣляются красивыми цвѣтистыми аккордами.

Отъ бывшаго въ іюлѣ пожара сильно пострадалъ соборъ Saint Just въ Нарбоннѣ. Огонь уничтожилъ часть хора (XIV в.), рѣзныя скамьи итальянской работы XVIII столѣтія и цвѣтныя оконныя стекла XIII и XIV вѣковъ. Также огнемъ, отъ упавшей молніи, разрушена маленькая церковь въ Mehun sur Yèvre около Буржа—прелестная постройка романскаго стиля.

Открылся осенній салонъ, (подробный отчетъ о немъ въ слѣдующемъ номерѣ ,Аполлона'); на немъ устроена маленькая ретроспективная выставка малоизвѣстнаго художника, друга Манэ, Bazille, убитаго 28-ми лѣтъ во время франко-прусской кампаніи 1870 года.

10 Сентября скончался старикъ скульпторъ Фреміэ, ученикъ Рюда. Въ первый разъ онъ выставлялъ въ салонѣ 1841 года (,Газель'). Фреміэ извѣстенъ, какъ авторъ памятника Жанны д'Аркъ въ Парижѣ. Одной изъ его лучшихъ работъ нужно считать ,Гориллу, похищающую женщину'.

Творенія Гогена, наконецъ, поступятъ въ Люксембургъ. Два друга искусства пожертвовали музею двѣ картины этого мастера. До сихъ поръ творчество геніальнаго новатора пугало нѣсколько бюрократично-академическихъ администраторовъ: Гогенъ казался слишкомъ ,декадентскимъ', острымъ для оффиціальнаго музея.

Въ Луврѣ открылись три новыя залы, въ которыхъ выставлены рисунки французскихъ мастеровъ 19-го вѣка.

ИТАЛІЯ

Итальянское правительство ассигновало 200.000 франковъ на реставрацію собора въ Піенцѣ (провинція Сіены), построеннаго знаменитымъ Бернардино Росселино.

Въ живописномъ городкѣ сѣверной Италіи Беллуно открылся музей мѣстныхъ древностей.

Въ Читтà ди Кастелло сдѣлано важное археологическое открытіе: найдены остатки римскихъ термъ. Большой интересъ представляетъ выконанная огромная мозаика, имѣющая 400 квадратныхъ метровъ.

Во Флоренціи передъ Palazzo Vecchio поставили мраморную копію ,Давида' Микель Анджело, на томъ мѣстѣ, на которомъ нѣкогда стоялъ оригиналъ.

БЕЛЬГІЯ

Съ 24 по 27-е Августа въ Брюсселѣ засѣдалъ конгрессъ историковъ искусства. Прочтено было нѣсколько докладовъ; изъ нихъ отмѣтимъ, какъ самый интересный, докладъ Hulin—о вліяніи Караваджо на Рубенса.

Образовалось общество „друзей стараго Брюгге‘. Цѣль его — сохранить художественную цѣльность и живописную прелесть этого города. Городовъ, какъ Брюгге, поэтично являющихъ собою декорацію прошедшихъ вѣковъ, сохранилось уже немного. Тѣмъ они драгоцѣннѣе. Кстати, такое же общество существуетъ и въ нашей столицѣ „общество друзей стараго Петербурга‘. Ему иногда и удается спасти коечто отъ Петербурга Екатерининскаго и Александровскаго временъ и похлопотавъ о перекраскѣ стараго зданія, выявить его былую архитектурную красоту. Примѣры: Адмиралтейство, Смольный монастырь, отчасти Сенатъ.

АНГЛІЯ

7-го Сентября новаго стиля скончался 83-хъ лѣтъ отъ роду художникъ Гольманъ Гентъ (Holman Hunt), послѣдній представитель англійскихъ „прерафаэлитовъ‘. Въ пятидесятыхъ годахъ прошлаго столѣтія, онъ вмѣстѣ съ Миллэсомъ основалъ это знаменитое „братство‘, теперь нѣсколько позабытое. Въ 1855 году Г. Гентъ выставилъ въ Парижѣ своихъ „Заблудшихъ овецъ‘ и „Свѣточъ міра‘. Художникъ провелъ нѣсколько лѣтъ въ Палестинѣ и послѣ пребыванія въ Святой Землѣ написалъ: „Козла отпущенія‘ и „Юнаго Христа въ храмѣ среди учителей‘. Самыми популярными картинами Г. Гента являются вышеоименованный „Свѣточъ міра‘ и „Тѣнь смерти‘. Обѣ онѣ — религіозно-христіанскія аллегоріи.

Хранитель Wallace Collection Клодъ Филипсъ подарилъ національной галереѣ изображеніе Спасителя, работы рѣдкаго венеціанскаго мастера второй половины 15-го вѣка — Бенедетто Діана.

Въ этомъ зимнемъ сезонѣ въ Лондонѣ въ помѣщеніи Burlington Fine Arts Club предположено устроить выставку картинъ братьевъ Ле-Нэнъ. На основаніи выставленныхъ работъ постараются разобраться въ творчествѣ этихъ трехъ братьевъ. До сихъ поръ критики не выяснили признаковъ, отличающихъ произведенія одного изъ нихъ отъ произведеній другого... Въ Эрмитажѣ находятся 3 картины работы братьевъ Ле-Нэнъ. Одна изъ нихъ именно „Молитва передъ обѣдомъ‘ (каталогъ № 1492) подписана: L. Nain F. Но слѣдуетъ ли принимать это за начальную букву собственнаго имени одного изъ братьевъ — Луи, или за сокращеніе фамиліи Le Nain — рѣшить пока трудно. Упомянемъ кстати, что въ числѣ новыхъ пріобрѣтеній Луврскаго музея имѣется чрезвычайно милая композиція этихъ прелестныхъ живописцевъ сѣверной Франціи.

АВСТРІЯ

Въ Вѣнѣ по примѣру прошлыхъ лѣтъ осенняя выставка въ Альбертинѣ (Herbstausstellung der Albertina) знакомитъ публику съ послѣдними пріобрѣтеніями собранія. Назовемъ наиболѣе интересные рисунки: „Благовѣщеніе‘ работы Чезари (кавальере д'Арпино), „Встрѣчу Маріи и Елисаветы‘ Пармиджіанино, „Автопортретъ‘ Сальватора Роза, „Виды Рима‘—Пиранеза (сангвины), „Дамскій портретъ‘—Гольціуса, наброски Карло Маратто, Джуліо Романо, Гверчино, также двѣ анонимныя миніатюры на пергаментѣ, изображающія императрицъ Марію-Терезію и Екатерину II. Изъ работъ новыхъ мастеровъ отмѣтимъ рисунки Клингера, Слефогта; изъ графиковъ Рафаэлли, Тома, Пеннеля. Японскіе художники были представлены нѣсколькими рисунками тушью Хокусая, Кіосая, Куніійоши.

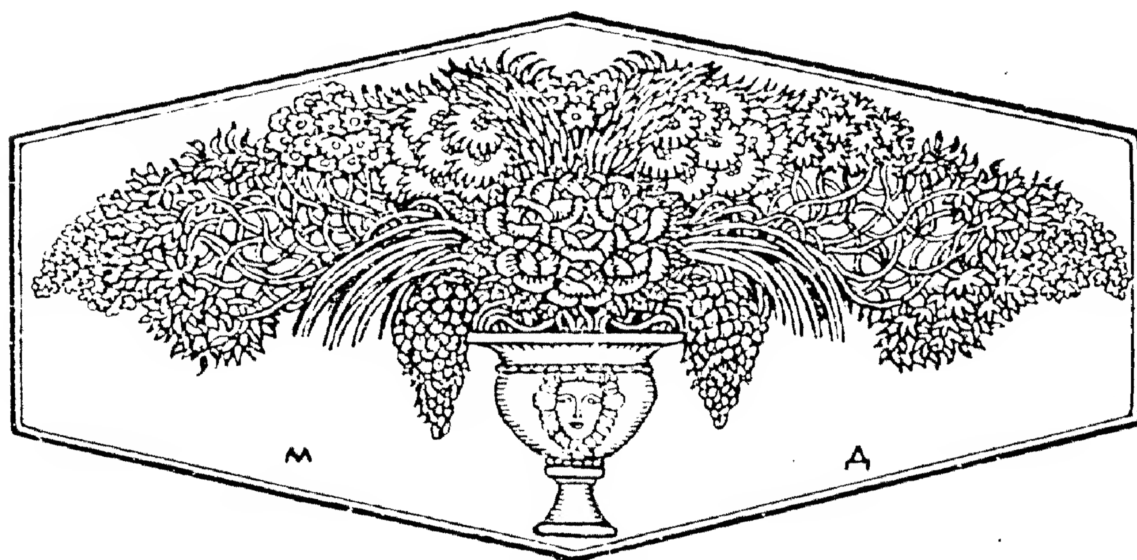
Въ Тріестѣ Баронъ Сарторіо завѣщалъ мѣстному музею свою цѣнную коллекцію произведеній Тіеполо.

1-го Мая въ Каподистріи была открыта маленькая выставка. Она имѣла также ретроспективный отдѣлъ. Каподистрія, какъ бы осколокъ съ метрополіи своей — Венеціи, обладаетъ богатымъ художественнымъ наслѣдіемъ, разсѣяннымъ по церквамъ. На теперешнюю выставку, что очень важно для изучающихъ венеціанскую живопись, собрали нѣсколько мало извѣстныхъ твореній раннихъ мастеровъ.

S. T.

Литературный

АЛЬМАНАХЪ



ПОСМЕРТНЫЯ СТИХОТВОРЕНІЯ

МОЙ СТИХЪ

Недоспѣлымъ поле сжато,
И холодный сумракъ тихъ...
Не теперь... давно когда-то
Былъ загаданъ этотъ стихъ...

Не отгаданъ, только прожитъ,
Даже, можетъ быть, не разъ,
Хочетъ онъ, но ужъ не можетъ
Одолѣть дремоту глазъ.

Я не знаю: кто онъ, чей онъ,
Знаю только, что не мой,—
Ночью былъ онъ мнѣ навѣянъ,
Солнцемъ будетъ взятъ домой.

Пусть подразнитъ—мнѣ не больно:
Я не съ нимъ, я въ забытьи...
Мукъ съ меня и тѣхъ довольно,
Что̀, навѣрно, всѣ—мои...

Видишь—онъ ужъ таетъ, канувъ
Изъ серебряныхъ лучей
Въ зыби млечныя тумановъ...
Не тоскуй: онъ былъ ничей.



Въ небѣ-ли меркнетъ звѣзда,
Пытка-ль земная все длится;
Я не молюсь никогда,
Я не умѣю молиться.

Время погаситъ звѣзду,
Пытку-жъ и такъ одолѣемъ...
Если я въ церковь иду,
Тамъ становлюсь съ фарисеемъ.

Съ нимъ упадаю я нѣмъ,
Съ нимъ и воспряну ликуя...
Только во мнѣ-то зачѣмъ
Мытарь мятется тоскуя...

ЗА ОГРАДОЙ

Глубоко̀ ограда врыта,
Тяжкой мѣдью блещетъ дверь.
— Мѣсяцъ, мѣсяцъ, такъ открыто
Черной тѣни ты не мѣрь!
Хоть зарыто—не забыто...
Никогда, или теперь,
Такъ луною блещетъ дверь...

Мало-ль сыпано отравы...
Только зори-ли кровавы,
Или былъ неистовъ зной,
Но подъ лунной пеленой
Отъ росы сомлѣли травы
И за бѣлою стѣной—
Страшно травамъ въ часъ ночной...

Прыгнетъ тѣнь и въ травы ляжетъ,
Новый будетъ ужасъ нажитъ...
Съ ней и мѣсяцъ за одно-жъ:
Мѣсяцъ въ травахъ точитъ ножъ,
Мѣсяцъ видитъ, мѣсяцъ скажетъ:
'Убѣжишь... да не уйдешь'...
И по травамъ ходитъ дрожь.

DECRESCENDO

Изъ тучи съ тучей въ безумномъ спорѣ
Родится шквалъ,—
Подъ нимъ зыбучій въ пустынномъ морѣ
Вскипаетъ валъ.
Онъ полонъ страсти—онъ мчится гнѣвный,
Грозя брегамъ.
А вслѣдъ изъ пастей за нимъ стозѣвный
И ревъ, и гамъ...
То, какъ желѣзный, онъ канетъ въ бездны
И роетъ муть,
То, быкъ могучій, нацѣлитъ тучи
Хвостомъ хлестнуть...
Но ближе... ближе, и валъ ужъ ниже,
Не стало силъ...
Къ ладьѣ воздушной, хребетъ послушный
Онъ наклонилъ...
И вотъ чуть плещетъ, кружа осадокъ,
А гнѣвъ изсякъ...
Песокъ такъ мягокъ, припекъ такъ гладокъ:
Плесни,—и лягъ!

ЭРОСЪ

... Мы строго блюдемъ сокровенныя заповѣди—
Любовный завѣтъ:
Когда розовѣетъ и гаснетъ на западѣ
Рубиновый свѣтъ.

Мы бѣлыми пàрами всходимъ по очереди
На Башни Луны,
И любимъ—въ святилищахъ дѣвственной дочери
Нѣмой вышины...

О, счастье вступить за черту завоеваннаго
Священнаго сна,
И выпить фіалъ наслажденья любовнаго
До самаго дна!

О, счастье: за ночь подъ серебряно-матовою
Эгидой луны
Не нужно платить подневольною жатвою,
Какъ въ царствѣ весны!

О, счастье: лишь прихотямъ Эроса отданные,
Мы можемъ—любя—
На каменномъ шарѣ, какъ камень безплодные,
Сгорѣть для себя!..

LE MIRACLE DES ROSES

О легкія розы, кто къ намъ
Бросаетъ васъ въ сонъ дневной?
— Октябрь прислонился къ окнамъ
Широкой сѣрой спиной...

Мы знаемъ: вы ни откуда!
Мы знаемъ: вы отъ Христа!
— Крылатыя розы чуда
Горятъ, какъ Его уста...

Уста неземныя, къ нимъ бы
Прильнуть, Любимый, Женихъ!..
— И вотъ разцвѣтаютъ нимбы
И Онъ—межъ невѣстъ Своихъ...

О сестры, сегодня каждой
Дано потерять Христа!
— И каждая съ грѣшной жаждой
Цѣлуетъ Его въ уста...

ЛУНАТИЧЕСКОЕ РОНДО

Какъ мертвая медуза, всплылъ со дна
Ночного неба мѣсяцъ—и инкубы,
Которыми всегда окружена
Твоя постель, тебѣ щекочутъ губы
И тихо шепчутъ на-ухо: луна.

Облокотясь, ты смотришь изъ окна:
Огромныя фаллическія трубы
Вздымаются къ Селенѣ, но она—
Какъ мертвая медуза.

И тонкій запахъ луннаго вина
Тебя пьянитъ... Ты стонешь: на луну бы!..
Но я молчу: мои движенья грубы...
И ты одна—въ оцѣпенѣньѣ сна—
Плывешь въ окно, блѣдна и холодна,—
Какъ мертвая медуза.

ЕВГЕНІЙ ГЕРКЕНЪ

ФРАГМЕНТЫ

Въ то лѣто долго въ Галилеѣ
Лучи губительно не жгли,
И благовонныя лилеи
У Іорданскихъ водъ цвѣли.

Воздвиглось радостное знамя,
Сбылось вѣщанье древнихъ лѣтъ,
И былъ посолъ, какъ Божье пламя,
И былъ онъ посланъ въ Назаретъ.

И молвилъ онъ: ‚Господь съ тобою,
Средь женъ благословенна Ты‘.
И жгли недольней красотою
Его слѣпящія черты.

‚Зачнешь во чревѣ Ты отнынѣ,
И сгинетъ змій, навѣкъ сраженъ,—
Отецъ прославленъ будетъ въ Сынѣ
Благословенною средь женъ.

Сей, Іисусомъ нареченный,
Возсядетъ на престолъ Отца
И воцарится надъ вселенной,
Его же царству нѣтъ конца‘.

Сказалъ... Дыханьемъ аромата
Дохнулъ... Исчезъ... И тишина...
И дивной тайною объята
Благословенная жена...

*

Тихо таялъ закатъ догорающій,
Золотя надъ долиной бугры.
Онъ предсталъ въ одеждѣ сверкающей
На вершинѣ горы.

И смутились мужи обомлѣвшіе,
И воскликнулъ Петръ громко: ‚Равви!
Какъ хитона ткань потускнѣвшую,
Душу намъ обнови‘.

И услышанъ былъ съ неба протрубленный
Голосъ вѣщій и грозный, какъ громъ:
‚Сей есть Сынъ мой, Сынъ мой возлюбленный,
Онъ во Мнѣ и Я въ Немъ‘.

СКАЛДИНЪ

ОСЕНЬ

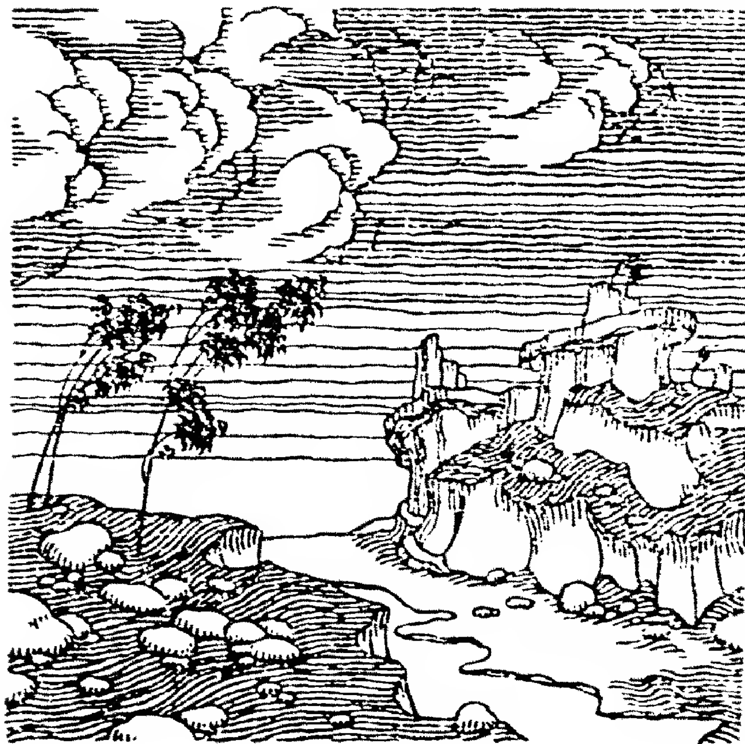
Здравствуй-же, убогая, всепѣтая отчизна!
Облака и просини осеннимъ днемъ свѣтлѣй.
Тяжкая таится укоризна
Въ нѣмотѣ обвѣтренныхъ вѣтвей.
Порудѣли травы по дорогѣ.
Вѣщее поетъ въ пастушьемъ рогѣ.

Кровію Христовыхъ ранъ окроплена брусника,
Но—убогій—словъ Твоихъ не слышу, Спасе мой,
Скорбнаго окрестъ не вижу Лика...
Гладь рѣки колышетъ листъ сухой
И беззвучно стелется по брегу.
Пѣснь зовущую пою я снѣгу.

Въ рдяномъ отблескѣ свѣтлое дерево
Наклонилось верхушкой курчавой.
Надъ заросшею темной канавой
Запыленное гибкое дерево.

Дальней тучей рожденное облако
Въ колеѣ утонуло дорожной.
Какъ мечта о странѣ невозможной,
Свѣтлымъ небомъ обронено облако.

Дальней рощи неясное марево
Колыхнулось завѣсою тонкой.
Просвѣтлѣвшее каждой коронкой
Въ красныхъ отсвѣтахъ синее марево.



СЫНЪ БѢЛОКАМЕННОЙ МОСКВЫ

(1837 г.)

Сынъ бѣлокаменной Москвы,
Но рано брошенный въ тревоги...
Денисъ Давыдовъ.

Съ новаго года московская зима совсѣмъ потеплѣла. Январскіе морозы прошли. Завтра Срѣтенье. На грязной Тверской санки и возки, подъ окрики кучеровъ, заминаясь, прыгаютъ по мокрымъ ухабамъ, а на закраинахъ бульваровъ расползлись уже черныя жидкія тропинки. Зато у Пречистенскихъ воротъ во всю площадь, до самаго Каменнаго моста, сіяютъ еще непроходимые сугробы. Зеленый мѣдный фонтанъ чуть виденъ; за площадью вдали кремлевскія главы и башни синѣютъ пустынно надъ соннымъ Замоскворѣчьемъ. Теперь, въ девятомъ часу утра, поднявшись по Пречистенкѣ, никого не встрѣтишь. Развѣ запоздалый чиновникъ, не успѣвъ еще опохмелиться, какъ слѣдуетъ, съ воскресной пирушки, крысой пробѣжитъ по мерзлому тротуару, или двѣ-три говорливыхъ бабы въ тулупахъ протащутъ на салазкахъ кадки съ клюквой, капустой и огурцами. Заштатный слѣпой попъ отъ Воскресенья съ Остоженки пробрелъ по Мертвому переулку къ зятю, чутко постукивая желѣзной палкой. А повыше, на взгорьи, новой каланчой торчитъ пожарное депо, желтое, въ бѣлыхъ колоннахъ. Напротивъ, по лѣвой сторонѣ, окна въ окна, установился покоемъ огромный каменный домъ отставного генералъ-лейтенанта Дениса Васильевича Давыдова.

Низкое парадное крыльцо не сразу замѣтишь въ глубинѣ широкаго двора. Въ домѣ давно ужъ встали. Важный бакенбардистъ-швейцаръ, ровесникъ и сослуживецъ генерала, вдвоемъ съ усерднымъ деревенскимъ камердинеромъ только что выбили въ сѣняхъ генеральскую одежду. Изъ кухни промелькнула, зашумѣвъ юбками, горничная со сливками къ чаю. Кряхтя, спустился по лѣстницѣ дряхлый, немощный дядька во фризовомъ полуфракѣ, съ ворчаніемъ забралъ барское платье и, держась за перила, опять поплелся наверхъ.

Генералъ, по старой походной привычкѣ, вышелъ изъ спальной съ первыми проблесками зари. Въ зеленомъ черкесскомъ чекменѣ, сидя съ поджатой ногой у себя въ кабинетѣ на кругломъ сафьянномъ креслѣ, нетерпѣливыми глазами быстро пробѣгалъ онъ четкіе столбцы ‚Московскихъ Вѣдомостей‘. Денису Васильичу въ іюлѣ прошлаго лѣта минуло пятьдесятъ два года. Онъ уже шестой годъ въ отставкѣ и совсѣмъ не похожъ на прежняго лихого гусара, который, бывало, съ покойнымъ Бурцовымъ наканунѣ атаки черпалъ безпечно у костра круговымъ ковшомъ огненный аракъ. Когда-то стройный, подъ малиновымъ ментикомъ, гусаръ и удалой наѣздникъ въ ночныхъ партизанскихъ схваткахъ, Давыдовъ превратился теперь въ полнаго, круглаго генерала. Выразительные большіе глаза его еще дышатъ прежней живостью и умомъ, но на свѣжихъ щекахъ уже залегли усталыя, легкія морщинки. О боевомъ прошломъ генерала напоминаютъ только черкесская шашка, кинжалъ да пара турецкихъ пистолетовъ, съ косматой кабардинской папахой украшающіе уютный кабинетъ. Съ двухъ сторонъ широкаго письменнаго стола возвышаются мраморные бюсты—покойнаго Государя Александра Павловича и его супруги. На стѣнахъ, между портретами Суворова, Кутузова и Багратіона, выдается картина кисти Орловскаго; на ней славный живописецъ изобразилъ партизана на конѣ, съ бородой и въ казачьемъ платьѣ, съ гусарскимъ отрядомъ позади.

Сложивъ газету, генералъ стремительно приподнялся и позвонилъ въ бронзовый колокольчикъ, изображающій грушевидную голову Луи-Филиппа.

— Лаврентій!—крикнулъ онъ тонкимъ, рѣшительнымъ, слегка хрипловатымъ голоскомъ.

За дверью послышалось кряхтѣнье.

— Здѣсь я, батюшка, здѣсь, Денисъ Васильичъ. Изволь одежу, ваше превосходительство,—зашамкалъ дядька, выставляя въ дверь сморщенное, въ сѣдой щетинѣ, лицо.

На столѣ, среди бумагъ, книгъ и плановъ, разбросанныхъ въ обычномъ безпорядкѣ, валялась начатая статья для ‚Современника‘. Генералъ нахмурился.

—Жаль будетъ, если и это дѣтище окровавитъ цензура. И то ‚Дрезденъ‘ вернулся отъ Пушкина весь въ красныхъ рубцахъ. А все виноватъ старый пріятель Михайловскій-Данилевскій: вычеркиваетъ вездѣ похвалы Наполеону.

Можно ли такъ унижать великаго человѣка, когда уже всѣми признанъ давно его торжественный и безспорный геній.

Былъ вѣкъ бурный, дивный вѣкъ,
Громкій, величавый;
Былъ огромный человѣкъ,
Расточитель славы.

Давыдовъ улыбнулся въ зеркало и разгладилъ усы.

— Да, стихи надѣлали въ Москвѣ шуму. Чаадаевъ злится, говорятъ: подѣломъ ему, лысому шарлатану!

Тугіе крючки въ три ряда стянули высокій воротникъ. Въ тяжелыхъ эполетахъ, съ Владимірской звѣздой и Георгіемъ на груди, Денисъ Васильичъ, звякая шпорами, быстро и твердо прошелъ въ столовую, гдѣ краснаго дерева высокіе стулья ровно разставились по угламъ и у чайнаго стола съ кипящимъ самоваромъ. Между рѣзнымъ буфетомъ, часами Нортонъ и штофнымъ диваномъ размѣстились гравюры съ видами сраженій, картина наполеоновскаго перехода черезъ Нѣманъ и живописные портреты покойныхъ родителей генерала.

— Доброе утро, мой другъ, хорошо ли почивалъ?—спросила худощавая, тихая генеральша съ добрымъ задумчивымъ лицомъ. Сидѣвшій въ углу высокій старикъ въ отставномъ мундирѣ съ пустымъ рукавомъ вытянулся во весь ростъ.

— Доброе утро, Sophie. Здравствуй, Семенъ Иванычъ.

— Здравія желаю вашему превосходительству!

— Сиди, Семенъ Иванычъ.—Генералъ прошелся передъ окнами и, взявъ съ угольника плоскую трубку съ тонкимъ чубукомъ, присѣлъ къ столу на высокомъ креслѣ. Подбѣжавшій казачокъ проворно высѣкъ огня, и трубка запыхтѣла, то перебивая шипѣніе самовара, то сливаясь съ нимъ.

— Что во снѣ видѣлъ, Денисъ Васильичъ?

— Во снѣ? Точно, видѣлъ кого-то. Дай вспомнить. Нѣтъ, не князя Петра Андреича. А кого-то изъ петербургскихъ... Да, Батюшкова, который потомъ съ ума сошелъ и живетъ теперь не помню гдѣ, не то въ Вологдѣ, не то въ Вяткѣ... Видѣлъ я его съ пулей окровавленной въ рукѣ. И пуля эта будто та самая, что ранила Раевскаго подъ Лейпцигомъ. И говорилъ мнѣ Батюшковъ во снѣ о какихъ-то голубяхъ.

Генералъ выпустилъ кольцо душистаго дыма.

— Чего не приснится,—молвила Софья Николавна, ложечкой ловя въ сливкахъ румяныя пѣнки.

— А къ утру привидѣлся мнѣ Пушкинъ. Пушкинъ, Александръ Сергѣичъ; не Василій-покойникъ, который тебѣ мадригалы въ альбомъ писывалъ, а нашъ, геніальный, котораго еще Семенъ Иванычъ уважаетъ.

— Точно геніальный, ваше превосходительство,—подтвердилъ, вставая, Семенъ Иванычъ.—Какъ вы изволили намедни съ чувствомъ произнести стишки изъ ‚Современника', такъ по сю пору все Петръ Первый на умѣ.

Камердинеръ на подносѣ подалъ генералу письмо.

— Легокъ на поминѣ,—улыбнувшись, сказалъ Давыдовъ.

Онъ распечаталъ синій листокъ и устремилъ глаза на ровныя размашистыя строки. Крѣпкій чай дымился, остывая, въ фарфоровой бѣлой чашкѣ съ изображеніемъ царственной четы и подписью: вамъ, вамъ курится ѳиміамъ! Столовые часы звонко пропѣли десять.

. . . . . .

Набросивъ на эполеты широкую шинель, въ генеральской треуголкѣ съ перьями, задорной походкой стараго гусара, Денисъ Васильичъ вышелъ на утреннюю прогулку. У воротъ ему попался старый знакомый, штабъ-лекарь Достоевскій съ двумя взрослыми сыновьями. Генералъ ласково кивнулъ угрюмому старику. Юноши, одинъ съ бойкимъ смуглымъ лицомъ, другой болѣзненно-пухлый и некрасивый, приподняли картузы и неловко остановились. Пасмурный день понемногу разгулялся. Выглянуло солнце. Изъ-за снѣжной площади сверкнулъ Кремль. Денисъ Васильичъ залюбовался на блещущія главы.

О юности моей гостепріимный кровъ,
О колыбель надеждъ и грезъ честолюбивыхъ!
О кто, кто изъ твоихъ сыновъ
Зрѣлъ безъ восторговъ горделивыхъ
Красу рѣки твоей волшебныхъ береговъ,
Твоихъ палатъ, твоихъ садовъ,
Твоихъ холмовъ краснорѣчивыхъ!

— Ваше превосходительство, какъ здравствуете? Давно ли въ бѣлокаменной?— окликнулъ сзади Давыдова тонкій знакомый голосъ.

— Михайло Петровичъ?—Генералъ круто повернулся.—Здравствуйте, идемъ вмѣстѣ. Давненько я васъ не видѣлъ; что жъ не пожалуете ко мнѣ?
— Дѣла много, ваше превосходительство, но при первой возможности почту за долгъ. И въ университетѣ, и дома дѣла пропасть. Переѣхалъ вѣдь я прошлой весной на Дѣвичье поле и весь скарбъ мой туда же перевезъ. Купилъ домъ, бывшій князя Щербатова, какъ есть подъ самымъ монастыремъ, противъ будки, да и дорого далъ, а домикъ-то, охъ, неважный...
Михаилъ Петровичъ Погодинъ коренастъ и широкъ въ кости. Кислое бабье лицо въ жидкихъ бакенбардахъ грубовато и озабочено, а на жесткихъ губахъ играетъ медовая усмѣшка. Въ кроткихъ глазкахъ свѣтится ,себѣ на умѣ'. На немъ ватная шапка и поношенная неуклюжая шуба съ лисьимъ воротникомъ.
— Вы домъ купили, а я свой никакъ не продамъ,—сказалъ генералъ.—А что это вы, почтеннѣйшій, словно не въ себѣ?
— Да скверныя вѣсти ходятъ про нашего Пушкина, ваше превосходительство. Сейчасъ разсказывалъ мнѣ Степанъ Петровичъ...
— А что такое, проигрался опять?
— То-то, что нѣтъ; кабы проигрался, такъ бы слава Богу. Нѣтъ, говорятъ, будто боленъ опасно, при смерти.
— Враки! Я сейчасъ лишь отъ него получилъ письмо. Торопитъ стихи и очеркъ для ,Современника'. Живъ и здоровъ.
— Да и я, признаться, не повѣрилъ. Будто бы дрался на дуэли. Не прежнія времена: перебѣсился давно нашъ Александръ Сергѣичъ. Ужъ подлинно: въ Москвѣ прибавятъ вѣчно втрое. А каковъ ,Современникъ', ваше превосходительство? Я прочиталъ съ большимъ вниманіемъ и статейку вашу, и стихи. Прекрасно написано.
— Хорошъ ,Современникъ', очень хорошъ. Признаюсь, я не ожидалъ. Правда, намъ, старикамъ, многое теперь въ диковинку. Вотъ этотъ Гоголь, напримѣръ. Разсмѣшить можетъ самаго ледовитаго нѣмца, и таланту самороднаго много: брызжетъ, какъ искры изъ кремня. Жаль только, тратитъ даромъ порохъ молодецъ. Не все же коляски да носы описывать.
— Какъ разъ онъ теперь, ваше превосходительство, большущую вещь задумалъ. Пишетъ ко мнѣ изъ Рима. Не похоже, говоритъ, ни на повѣсть, ни на романъ, и длинная, на много томовъ.

— Ну, что же, давай Богъ. А эта его комедія ‚Ревизоръ'? Я самъ еще не удосужился прочесть; говорятъ, пустая фарса?

— Какъ можно, ваше превосходительство. Это сочиненіе капитальное. Въ будущемъ оно послужить должно къ исправленію нравовъ... Вотъ вы и дома; имѣю честь кланяться вашему превосходительству.

— Прощайте, любезный Михайло Петровичъ.

Давыдовъ взошелъ во дворъ. У подъѣзда заворачивалъ только что подкатившій возокъ въ три лошади гусемъ. Дюжій кучеръ съ козелъ низко поклонился генералу.

Денисъ Васильичъ быстро вбѣжалъ въ переднюю.—Братецъ здѣсь?—съ живостью спросилъ онъ швейцара.

— Точно такъ, ваше превосходительство. Ихъ высокопревосходительство изволили пожаловать изъ Осоргина. Сею минутою прошли наверхъ, ваше превосходительство.

Давыдовъ легко, какъ юноша, взлетѣлъ по ступенямъ. На поворотѣ лѣстницы кинулась ему въ глаза знакомая слоновья спина сутулаго бѣловолосаго великана.

— Братецъ, здравствуйте!—окликнулъ гостя Денисъ Васильичъ.

Ермоловъ остановился, величаво повернувъ тяжелую голову на огромной заплывшей шеѣ.

— Здравствуй, братъ Денисъ,—неторопливо заговорилъ онъ, раскрывая широкія объятья.—Пріѣхалъ нарочно изъ подмосковной повидать тебя.

Знаменитый кавказскій герой ничѣмъ не походилъ на своего двоюроднаго брата. Насколько Денисъ Васильичъ былъ хлопотливъ, стремителенъ и рѣчистъ, настолько Алексѣй Петровичъ былъ неподвижно-величавъ и молчаливо-спокоенъ. Сѣдая грива тучей вздымалась надъ его хмурымъ прекраснымъ лбомъ. Грозная гримаса морщила по временамъ рѣзкія его губы, и тогда львиное лицо Ермолова дышало задумчивой и благородной силой. Одѣтъ онъ былъ въ мѣшковатый казинетовый сюртукъ безъ эполетъ и синія шаровары—издѣлье домашнихъ мастеровъ.

Постороннихъ за обѣдомъ не было никого. Ермоловъ грузно возсѣдалъ между хозяиномъ и хозяйкой. За угольнымъ столикомъ скромно пріютился

надъ тарелкой Семенъ Иванычъ. За креслами хозяина съ салфеткой въ рукѣ сталъ дряхлый Лаврентій.

— Такъ твой первенецъ все дуритъ?—звучно заговорилъ Алексѣй Петровичъ, выхлебавъ щи и накладывая изъ муравленаго горшка въ тарелку дымящейся каши.—Хочется поскорѣй въ службу?

— Удивляетъ меня онъ, братецъ. Вмѣсто училища идетъ въ юнкера. А зачѣмъ? Все хочется годомъ пораньше надѣть мундиръ съ отворотами да орла на киверъ.

— Да ужъ ты ему позволилъ, Денисъ Васильичъ, что объ этомъ говорить,— замѣтила Софья Николавна.

— Не знаю, какъ теперешніе,—продолжалъ Ермоловъ.—Учатъ ихъ, точно, хорошо, да толку не видно. А вотъ меня, такъ нашъ же дворовый, тёзка мой Алексѣй, и грамотѣ обучилъ. Подъ сердитую руку, случалось, грозилъ указкой. А указка-то, какъ теперь помню, вся синими фигурками расписана...

Денисъ Васильичъ взялъ изъ рукъ лакея хлопнувшую бутылку; золотистое вино запѣнилось въ розовыхъ бокалахъ.

— Пьемъ ваше здоровье, братецъ!

— Спасибо, ты знаешь, я не пьющій.—Ермоловъ пригубилъ бокалъ и задумался на минуту.

— Слышалъ ли ты, Денисъ, будто Пушкинъ раненъ?

— Слышалъ, братецъ. Вѣрно, московскія сплетни.

— Выходилъ будто на поединокъ съ какимъ-то Геккеромъ... Какъ же, помню я Пушкина хорошо. Тому лѣтъ съ десять, навѣстилъ онъ меня въ моемъ Лукьянчиковѣ проѣздомъ. Я его принялъ съ должнымъ уваженіемъ. Да, братъ Денисъ, ты самъ поэтъ, а я говорю всегда: поэты суть гордость націи. И если бы съ Пушкинымъ, не дай Богъ, что случилось, это была бы calamité publique.

Усмѣхнувшись, Ермоловъ обернулся къ Семену Иванычу.

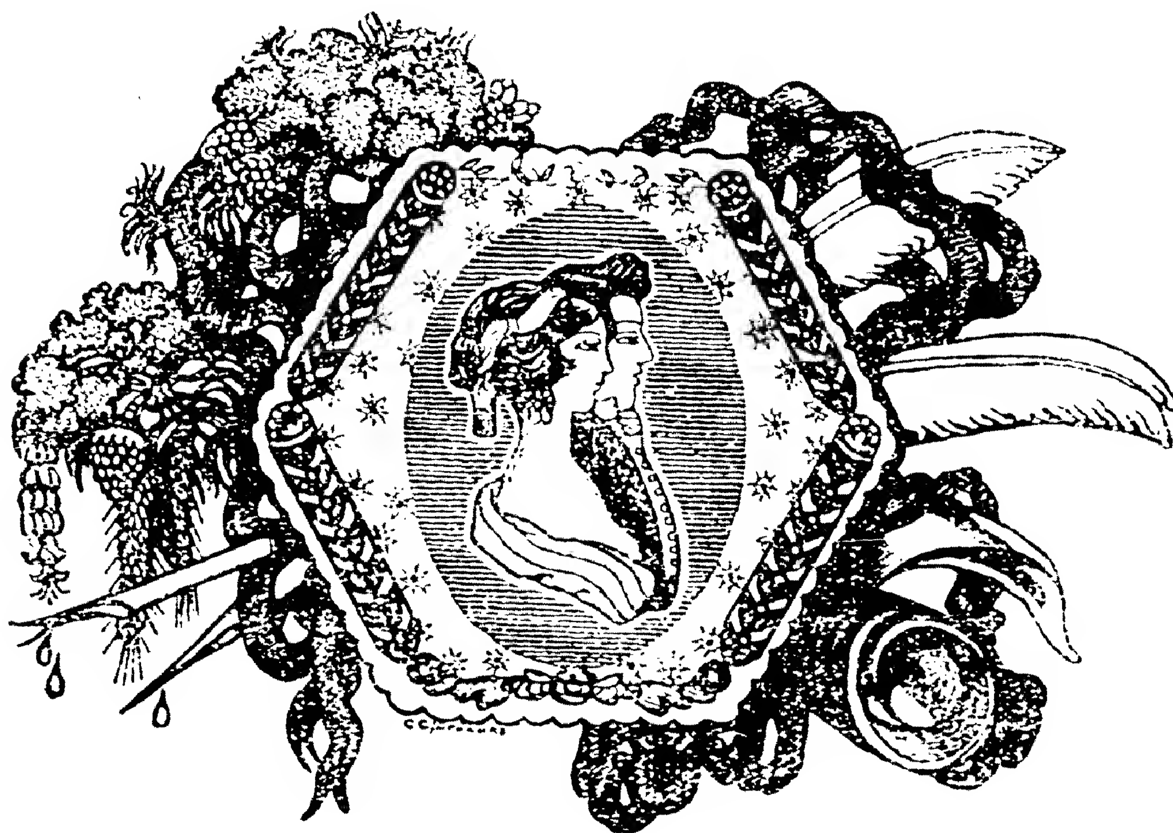
— Скажи-ка, Семенъ (Семенъ Иванычъ, вытягиваясь, всталъ со стула), ты это навѣрное лучше помнишь. Какъ пѣсня-то та была, что въ крѣпости Грозной солдаты при мнѣ сложили, а потомъ еще она цесаревичу Констан-

тину Павлычу полюбилась, и онъ велѣлъ ее конногренадерамъ пѣть? Наша матушка Россія... Дальше вотъ и забылъ!

— Наша матушка Россія
Не беретъ насильно,
Беретъ добровольно,
Наступя на горло,

ваше высокопревосходительство!—молодцовато выкрикнулъ Семенъ Иванычъ. Тучная громада Ермолова заколыхалась отъ смѣха. Денисъ Васильичъ звонко захохоталъ. Старый дядька, украдкой державшійся за кресло, вздрогнулъ, очнулся и уронилъ салфетку.

Часы прозвонили три.



ПОГИБШІЙ ПЛОВЕЦЪ

(1834 г.)

Кити минуло сегодня шестнадцать лѣтъ. Въ прозрачномъ облакѣ волнисто-розовой кисеи плавно, какъ большая, сошла она съ терассы въ цвѣтникъ къ любимой розѣ. Обѣ онѣ въ этотъ день распустились полнымъ весеннимъ цвѣтомъ; обѣ нѣжны и прекрасны,—и млѣющіе влажные лепестки такіе же розовые и душистые, какъ длинное платье Кити. Полдневная тишина разнѣжила истомленные сиреневые кусты; задумавшись, забыли шелестить вѣковыя липы; одна иволга на рябинѣ звучно затвердила свое ,лю-блю'. Въ усадьбѣ обычная воскресная тишина. Послѣ обѣдни и пышнаго пирога домашніе всѣ разбрелись куда попало. Девятилѣтній Поль съ Карломъ Ѳедорычемъ удитъ подъ обрывистымъ берегомъ Москвы-рѣки; шалунъ то швыряетъ потихоньку камешки и любуется, какъ по водному зеркалу бѣгутъ стальные круги, то, карабкаясь по глинистому обрыву, тревожитъ касатокъ, визгливо вылетающихъ изъ земляныхъ своихъ гнѣздъ. Карлъ Ѳедорычъ, въ клѣтчатомъ фракѣ, зорко изъ-подъ черепаховыхъ очковъ высматриваетъ прыгающій поплавокъ и съ довольной улыбкой пускаетъ въ плетеное ведерко красноперыхъ трепещущихъ окуньковъ. Madame Фавръ украдкой опустила стыдливыя занавѣски на своемъ бѣломъ окнѣ: значитъ, теперь продремлетъ до обѣда. Уснули всѣ: няня, дворецкій Прохоръ, горничная, садовникъ, оба лакея; даже казачокъ Тришка свернулся на коникѣ въ передней, и дружныя мухи облѣпили ему ротъ.

Изъ цвѣтника Кити медленно прошла въ большую аллею. Здѣсь темно; въ тѣни добродушныхъ престарѣлыхъ липъ акаціи, вздрагивая, дышатъ трепетно, весело и неровно; блѣднымъ кружевнымъ узоромъ осыпаютъ онѣ убитыя дорожки. Сюда каждую ночь прилетаетъ соловей. Дальше—огородъ съ черными грядами синеватой разсады и нѣжными кудрями гороха; чучело протягиваетъ растопыренныя руки; съ воровскимъ шорохомъ взлетываютъ надъ нимъ стайками воробьи. За огородомъ у издыхающаго, зацвѣтшаго

давно пруда плакучая береза грустно склонила повисшія густыя вѣтви. Кити присѣла къ ней на скамью, прижалась къ душистой сѣдой корѣ, и вотъ ужъ ей хочется смѣяться, плакать и замирать отъ счастья; сладкая тоска запѣла на душѣ, примчавшись съ луговъ, вздыхающей сиротливо пѣсней. Лучистые глаза обмахнулъ батистовый платокъ; подъ черными локонами ярко загорѣлись щеки.

Второй уже часъ. Скоро въ дорожной пыли зальется знакомый колокольчикъ; изъ Москвы воротится papa со своимъ ‚сюрпризомъ'. Необычайное что-то ожидаетъ Кити; знаетъ она: Иванъ Сергѣичъ никогда не обѣщаетъ ничего даромъ; конечно, онъ воротится не одинъ. Но кто этотъ гость? Вѣрно, какой-нибудь томный загадочный красавецъ съ длиннымъ профилемъ, какъ у лорда Байрона, въ небрежно накинутомъ плащѣ, или стройный, сіяющій золотомъ гусаръ, или... все равно: это будетъ онъ. И вотъ ужъ онъ здѣсь; онъ гоститъ въ Ильинскомъ; каждый день они встрѣчаются, гуляютъ вдвоемъ въ саду. Наконецъ, въ одинъ тихій вечеръ онъ признается въ любви. Ихъ благословляютъ; они—женихъ и невѣста. Вотъ она, опустивъ глаза, стоитъ подъ вѣнцомъ въ торжественномъ бѣломъ платьѣ, въ дрожащемъ блескѣ свѣчей. Пѣвчіе поютъ дивно; вся Москва съѣхалась на торжество. ‚Какая красавица'!

Колокольчикъ звякнулъ слабо и несмѣло гдѣ-то за поворотомъ: ближе, ближе,—голосисто распѣлся малиновый звонъ; вотъ слышно, какъ бубенчики и глухари подыгрываютъ валдайскому, и, громыхая, влетѣла во дворъ пыльная коляска.

. . . . . .

— Знаешь, Кити, кого привезъ papa? Солдата! Правда, Карлъ Өедорычъ?

— О, ja... Но сей есть особый Soldat...

— Я видѣлъ, какъ онъ вылѣзъ изъ коляски, посмотрѣлъ на меня и улыбнулся. У него глаза... орлиные! Право!

Кити серебристо засмѣялась, а ей хотѣлось заплакать. Такъ вотъ какой сюрпризъ приготовилъ ей papa! Привезъ какого-то простого солдата. Но, можетъ быть, Поль ошибся, и это лишь дорожный костюмъ...

Обѣденный столъ готовъ, и Прохоръ, величественный, въ вязаныхъ перчаткахъ, ждетъ приказанія подавать. Фамильный сервизъ съ гербами, граненый

старый хрусталь, снѣжныя торчащія салфетки, графины разноцвѣтные, радужно играющіе лучами, веселый мушиный перелетъ — все дразнитъ, смѣясь, опечаленную Кити.

Раздались шаги; на мгновеніе взрывъ привѣтствій; къ вспыхнувшей щекѣ дочери смѣющійся, румяный Иванъ Сергѣичъ прижалъ выбритый полный подбородокъ. Кити прячетъ браслетъ, цѣлуетъ широкую отцовскую руку и глядитъ изумленно на склоненнаго передъ ней молодого человѣка.

Поль не солгалъ: это точно солдатъ, обыкновенный, простой армеецъ, широкоплечій, сутуловатый, въ казенномъ мундирѣ съ хвостиками, въ грубыхъ сапогахъ, съ запахомъ дегтя и казармы. Смуглое лицо озаряютъ огромные прекрасные глаза; нѣжный ротъ дѣтски улыбается подъ маленькими пушистыми усами.

Посмѣиваясь, Иванъ Сергѣичъ подвелъ гостя къ столу и розлилъ золотисто-оранжевую рябиновку по граненымъ рюмкамъ.

— Прошу. За здоровье новорожденной.—Солдатъ чокнулся; загорѣлая маленькая его рука въ жесткомъ обшлагѣ замѣтно дрожала.—Поздравляю васъ, Екатерина Ивановна, и желаю вамъ полнаго счастья,—тихо молвилъ онъ и, не пригубивъ, поставилъ рюмку.

— Что-жъ это такое? а еще поэтъ! Надо выпить до дна!

— Благодарю, я вѣдь не пью. Нельзя мнѣ, Иванъ Сергѣичъ.

— И слушать не хочу. Рябиновки нельзя, налью вамъ сливянки или вишневой.

Поэтъ! Онъ поэтъ! Кити съ благодарнымъ восхищеніемъ взглянула на отца. Ей, любящей стихи больше всего на свѣтѣ, можно ли придумать лучшій сюрпризъ!

— А знаешь ли, Кити, кого я привезъ?—Иванъ Сергѣичъ маслянистымъ кускомъ пирога заѣлъ изумрудную горькую листовку и взялся за свое раздвижное кресло. Всѣ усѣлись. Кити сгорала отъ любопытства. Солдатъ скромно принялъ изъ рукъ madame Фавръ полную тарелку. Иванъ Сергѣичъ еще выдержалъ немного.—Вѣдь это Александръ Иванычъ Полежаевъ.

. . . . . .

Третью недѣлю гоститъ въ Ильинскомъ молодой солдатъ. Домашніе имъ не нахвалятся: всѣмъ онъ полюбился, со всѣми онъ ласковъ и дружелюбенъ. Съ Иваномъ Сергѣичемъ бесѣдуетъ объ урожаѣ, о наливкахъ, о путаницѣ

старинныхъ родословій; вмѣстѣ прохаживаются они на огородъ надергать къ столу редиски, посмотрѣть, созрѣваетъ ли въ парникѣ выписная дыня. У Поля рыба не будетъ клевать, если не подсядетъ къ нему съ удочкой Александръ Иванычъ; иногда вдвоемъ ловятъ они у мельницы рѣшетомъ гольцовъ. По утрамъ Александръ Иванычъ на террасѣ занимается съ шаловливымъ Полемъ, учитъ его читать наизусть французскіе стихи. Карлъ Ѳедорычъ хотя и ревнуетъ немного своего питомца, но, повстрѣчавшись съ гостемъ, всякій разъ растягиваетъ лицо въ веселую улыбку. Едва Александръ Иванычъ за чаемъ примется разсказывать о кавказскихъ своихъ походахъ, какъ уже въ дверяхъ важно супится и покашливаетъ Прохоръ, вздыхаетъ няня и толчется Тришка съ разинутымъ вѣчно ртомъ. Но всѣхъ дружнѣй съ поэтомъ барышня, Екатерина Ивановна.

Вечерѣетъ. На террасѣ позваниваютъ чашками, накрывая къ чаю. Подъ древней березой, на скамьѣ, сидятъ Кити и Александръ Иванычъ.

— Нѣтъ, Екатерина Ивановна, не говорите такъ; я не человѣкъ. Я живой мертвецъ, несчастная жертва рока. Жизнь вздымала на меня грозныя бури, била мнѣ въ грудь волнами лютыхъ бѣдствій. Погибающій пловецъ, я ношусь по океану бытія въ утломъ челнокѣ. Въ дѣтствѣ не зналъ я ни ласки, ни заботъ; несчастный отецъ мой, можетъ быть, и любилъ меня, но лучше бы мнѣ вовсе не родиться. Затѣмъ безпріютная юность, которую я самъ загубилъ, предавшись пылкимъ страстямъ натуры; наконецъ, послѣдній жестокій ударъ безжалостной судьбы. Я—вѣчный рабъ. Всѣ надежды, всѣ мечты мои погребла навѣкъ сѣрая шинель.

На узорчатыхъ рѣсницахъ Кити блеснули слезы.

— Александръ Иванычъ, зачѣмъ предаетесь вы такимъ ужаснымъ мыслямъ? У васъ талантъ.

Горькая усмѣшка шевельнула пушистые усы.

— Что талантъ, ежели жизнь моя безотрадна? Гдѣ я найду сердце, которое пойметъ меня? Кому я нуженъ?

Какъ минутный
Прахъ въ эѳирѣ,
Безпріютный
Странникъ въ мірѣ,
Одинокъ,
Какъ челнокъ,

Узъ любови
Я не зналъ,
Жаждой крови
Не сгоралъ.

Сердце Кити стучало. Она подняла отуманенный долгій взглядъ—на нее грустно смотрѣли большіе синіе глаза подъ бѣлой фуражкой; загорѣлая рука, вздрагивая, обрывала василекъ. Невольнымъ порывомъ Кити вскинула легкія свои руки; пальцы ея нѣжно скользнули по шершавому сукну. И тотчасъ, уронивъ платокъ, какъ птичка, полетѣла она аллеей.

Усталое солнце прощальнымъ золотомъ затопило садъ. Тихо, только въ акаціяхъ рѣзко пощелкиваютъ стручки.

. . . . . .

Ночь свѣтла и прозрачна. Не спится Кити. Не раздѣваясь, открыла она окно; внизу бѣлый дворъ съ амбарами и колодцемъ застылъ въ сонной, голубовато-зеркальной тишинѣ. Мѣсяцъ улыбнулся ей. Вздыхая, уронила прекрасную голову на тонкія руки, утонула недвижнымъ взглядомъ въ голубой пустынѣ.

Мѣсяцъ, смѣясь, уставился прямо въ лицо бѣлыми глазами; ночь сладко дышитъ въ волосахъ то холодомъ, то тепломъ. А что-то теперь въ саду?—и тихо, звякнувъ стеклянной дверью, вышла Кити на заднюю террасу.

Господи! Мѣсяцъ хочетъ ночь сдѣлать свѣтлѣе дня; въ его серебряномъ царствѣ, сіяя, чеканится каждая вѣтка, каждый листикъ на старыхъ липахъ, а внизу темныя клумбы и рогатые кусты изнемогаютъ, упоенные росой. Стрекозы въ крапивѣ безъ умолку трещатъ; межъ бѣлыхъ колоннъ пляшетъ летучая мышь; разрисованный пестрый сычъ косо шмыгнулъ подъ крышу.

Что это? Кити узнала знакомый голосъ. Это онъ, Александръ! Онъ творитъ стихи въ эту волшебную полночь. Одинъ, въ саду.

Нѣтъ, не одинъ. Чу! Засмѣялся кто-то. Опять мѣрное чтеніе... И опять смѣхъ.

Шаль на плечахъ, — Кити порхнула лѣстницей внизъ; не дыша, призракъ ея скользитъ по сонному дому и беззвучно погружается въ блескъ и прохладу сѣдыхъ аллей. Мѣсяцъ заколдовалъ тишину, и голоса въ ней растворяются, какъ въ морской водѣ.

— Стало быть, нашлась какая ни есть анаѳема и предала, значитъ, васъ, Александръ Иванычъ?
— То-то, да. Ну, такъ слушай дальше... Только сперва надо горло промочить...
— Въ одинъ секундъ! Пашка! Заснулъ? Стаканчикъ Александръ-Иванычу!
— Ничего, хорошо и такъ... Давай сюда политофъ... Все едино... А теперь хлѣбцемъ... Такъ. Ну, вотъ, положилъ онъ мнѣ руку на плечо и говоритъ: иди въ солдаты, тамъ себѣ прощенье заслужишь. Прощенье... какого чорта? Девятый годъ ремнемъ мозоли натираю, а гдѣ оно, прощенье-то? а? Ну, да что! Дай-ка сюда... Эхъ!
— Не обезсудьте ужъ на закусочкѣ-то, Александръ Иванычъ. Какая есть.
— Ладно... На Кавказѣ посолишь бывало себѣ языкъ, вотъ и закуска... А что-то мнѣ спать хочется...
— Выпили маненечко, оно и клонитъ... А только мы такъ смекаемъ, Александръ Иванычъ, что вы недолго теперь подъ ружьемъ помаетесь, а, глядь, еще къ намъ въ господа произойдете. Съ барышней-то нашей вы, какъ есть, пара...
— Что ты говоришь? А! барышня! Хо-хо! Видали мы... Мало въ ней мозгу. Я, братъ, съ бабьемъ не люблю возжаться. Побаловать можно бы и съ ней, да не стоитъ: худа больно... Я грудастыхъ люблю... Эхъ, въ Москвѣ у насъ, на Драчевкѣ, была одна!
Лунной тѣнью, бѣлой ночной бабочкой Кити мчалась черезъ аллеи. Шептали ей вслѣдъ темныя глухія липы и трепетные, серебристые тополя; два раза бузина цѣплялась за шаль, и алмазные брызги падали съ кустовъ такіе же чистые, какъ слезы Кити. Вотъ уже она наверху; на колѣняхъ припала къ своему окну. Мѣсяцъ поблѣднѣлъ и смутился; уже не глядитъ онъ на Кити и не ласкается къ вздрагивающимъ плечамъ; только добрая ночь дышитъ въ дѣтскій затылокъ еще ласковѣе и нѣжнѣе. Такъ и заснула Кити, разметанными черными кудрями закрывая пылающее лицо.

Мѣсяцъ поблѣднѣлъ и растаялъ, почуявъ вдали зарю. Переливаясь, запѣлъ пастушій рожокъ. Ласточка взвизгнула, взмывъ надъ ухомъ у Кити. Ничто не потревожило ея мирнаго дѣвическаго сна.

А въ акаціяхъ до утра провалялся Александръ Иванычъ. Насилу Пашка-садовникъ растолкалъ его.

ОПАСНЫЙ СТРАЖЪ

РАЗСКАЗЪ

Вы бы ошиблись, подумавъ, что этотъ небольшой, но густой садъ съ круглою клумбой астръ и съ пестрой листвой осеннихъ деревьевъ, деревянная скамейка со спинкою, балконъ съ лѣстницей къ песчаной дорожкѣ, деревянный домъ съ мезониномъ и раскрытыми окнами, скворешникъ на высокой соснѣ, бѣлые барашки по холодной лазури, — что все это находится гдѣ-нибудь въ Тургеневской усадьбѣ или на заглохшей дачѣ,—все это находилось не только въ городѣ, но даже въ Петербургѣ и въ наши дни. Вы убѣдились бы въ этомъ тотчасъ, какъ приглядѣлись бы къ лицамъ, оживлявшимъ этотъ осеннiй пейзажъ, и если видъ мечтательно сидѣвшей на ступенькахъ молодой женщины въ розовомъ платьѣ съ книгой въ рукахъ не вполнѣ утвердилъ бы васъ въ этомъ, то ужъ не могло бы остаться никакого сомнѣнья при взглядѣ на дѣвушку въ модной прическѣ и узкомъ тоже розовомъ платьѣ, играющую въ крокетъ съ высокимъ плотнымъ студентомъ и двумя подростками. Молодая женщина мечтательно смотрѣла на играющихъ, и лишь шелестъ книжныхъ листовъ, которые нѣжно переворачивалъ вѣтеръ, временами выводилъ изъ задумчивости разсѣянную чтицу. Взрослые игроки не внимательно слѣдили за ходомъ игры къ большому негодованiю младшихъ партнеровъ, которые съ визгомъ торжествовали, когда удавалось угнать шаръ черезъ всю площадку, клумбу, дорожку, высокую траву, отверстiя широкой рѣшетки,—на мощеную дорогу къ воротамъ; и стукъ шаровъ задорно мѣшался со стукомъ колесъ, шумомъ трамвая за заборомъ и далекой корабельной сиреной. Изъ комнатъ доносились звуки Мендельсоновскихъ дуэтовъ, потомъ запѣли что-то вродѣ Грига. Положивъ розовую ручку на зеленый рукавъ сюртука, дѣвушка подошла со своимъ кавалеромъ къ лѣстницѣ и звонко сказала нѣсколько капризнымъ тономъ: ‚мама, мы съ Сергѣемъ Павловичемъ пойдемъ прогуляться, хорошо?‘

— Идите, идите!—медленно отвѣтила та.

Никто бы не сказалъ, когда эти женщины стояли другъ противъ друга, что это мать и дочь; сестры, самое бóльшее: тѣ же томительно черные волосы, густыя, готовыя нахмуриться брови, смугловатое съ румянцемъ лицо, сочный розовый ротъ, нѣсколько сутуловатая, крѣпкая (особенно у дочери) фигура, не маленькія руки, бѣлые зубы. И если матери въ сорокъ два года казалось двадцать восемь, то дочери въ девятнадцать можно было дать двадцать пять. Сильный подбородокъ придавалъ что-то не совсѣмъ русское ихъ лицамъ.
Дѣти, запрыгавъ, стали кричать: ‚И мы пойдемъ съ Вѣрочкой и Сергѣемъ Павловичемъ'. Но дама остановила ихъ ручкой, молвивъ мягко: ‚Нѣтъ, дѣти, съ Вѣрочкой вы не пойдете; отправляйтесь на качели, а потомъ спать, тетя Катя давно ждетъ съ ужиномъ'. Сама же, спустившись въ садъ, она долго ходила по дорожкѣ, руки за спину, мечтательно и какъ то сладко улыбаясь. Облака въ вышинѣ порозовѣли, на улицѣ зажгли фонари; въ домѣ уже не пѣли Грига, а стучали ножами и тарелками; изрѣдка со свистящимъ шумомъ пролеталъ вагонъ, изсѣкая синія искры изъ проволоки, да вдали не унималась сирена. На балконъ вышло еще двѣ женщины, одна изъ нихъ позвала: ‚Лида, ты въ саду?'
— Да—отозвалась изъ сада ходившая.
Опершись о столбикъ, стоявшая на балконѣ продолжала: ‚Каковъ вечеръ! я не жалѣю, что мы раньше пріѣхали въ городъ'.
— Обыкновенно ты возвращалась въ октябрѣ.
‚А гдѣ Вѣрочка?'
— Она пошла пройтись.
‚Съ Павиликинымъ?'
— Съ нимъ.
‚Это ты ихъ послала, Лида?'—улыбнувшись, промолвила старшая.
Лидія Петровна съ легкимъ смѣхомъ поднялась по ступенямъ, обняла сестру и, цѣлуя ее, прошептала: ‚Я ихъ не посылала; но я такъ сдѣлала, что они пошли,—смотрѣла, смотрѣла и сдѣлала'.
Она еще разъ поцѣловала свою сѣдѣющую сестру, обняла другую женщину, и втроемъ, затянутыя, въ свѣтлыхъ платьяхъ будто молодыя дѣвушки, онѣ вошли въ комнату, гдѣ за чайнымъ столомъ сидѣло штукъ восемь дѣтей разнаго возраста, весело смѣясь, глухая бабушка въ чепцѣ мазала хлѣбъ масломъ, а краснощекая фрейлейнъ въ самоварномъ пару раздавала дымящіяся чашки. У пьянино горѣли свѣчи, на столѣ было чисто и аккуратно, тарелки

были украшены русскими пословицами, а въ корзинахъ у окна стояли фикусы и драцены.

Вѣрочка вошла въ комнату, не снимая шляпы, разрумянившаяся, легкой походкой, держа нѣсколько розъ въ рукахъ. Дѣти повскакали со стульевъ, шумно радуясь, а она тою же радостной поступью подошла къ Лидіи Петровнѣ и, протягивая ей цвѣты, сказала: ,Это тебѣ, мама'.

— Спасибо, милая; тебѣ весело было?

,Да, мама'—серьезно отвѣтила дѣвушка.

Мать, гладя ее по волосамъ, прошептала, будто дохнувъ въ синія кудри: ,Передъ сномъ зайди ко мнѣ въ спальню, дитя'.

Та вскинула большими рѣсницами удивленно, но помолчавъ, молвила просто: ,да!'—и сѣвъ за пьянино, шумно заиграла какую-то трудную пьесу.

. . . . . .

Всѣ, бывавшіе въ первый разъ въ семействѣ Гроделіусъ, поражались, главнымъ образомъ, большимъ количествомъ людей, живущихъ подъ одною кровлей, особенно женщинъ. Потомъ, когда разберешься, какъ кто кому приходится, ихъ казалось уже не такъ много, но въ первую минуту—бабушка, Лидія Петровна, тети Катя, Лена и Соня, Вѣрочка и шесть подростковъ, между которыхъ какъ-то терялся одиннадцатилѣтній Володя—производили впечатлѣніе неисчерпаемаго женскаго населенія. Несмотря на совершенно русскія имена, на то, что всѣ онѣ родились и выросли въ Петербургѣ и даже спеціально на Васильевскомъ островѣ, откуда выѣзжали только куда-то подъ Порховъ въ небольшое имѣньице, что съ дѣтства воспитаны были на русскихъ классикахъ, изъ которыхъ болѣе всего пришлись имъ по душѣ Тургеневъ и Фетъ,—тѣмъ не менѣе онѣ были нѣмки, чѣмъ обусловливалось ихъ дружное безъ ссоръ житье, и ровный, бодрый, веселый нравъ, и семейственность, скромность, и точное распредѣленіе обязанностей въ этой составной женской семьѣ, которое установилось, когда старикъ Петръ Матвѣевичъ Гроделіусъ былъ еще живъ и самъ управлялъ большимъ часовымъ магазиномъ на 6-ой линіи, Лидія Петровна еще не потеряла своего мужа Саши Хвостова, сестра Катя не выходила еще замужъ за мичмана Бромеліуса, Соня и Лена не обратились еще въ старыхъ дѣвъ, и не звенѣли по дому и саду новые голоса юныхъ Хвостовыхъ и Бромеліусовъ. Какъ во многихъ нѣмецкихъ семействахъ, сестрамъ были даны опредѣленныя, различныя назначенія,

которыя онѣ сохраняли и до сей поры; а именно: старшая Катя считалась отличной хозяйкой, никто лучше не умѣлъ дѣлать лимоннаго и ванильнаго печенья, художественно расположить овощи вокругъ жаркого, варить пастилы, солить и мариновать; Лена была недурной портнихой и обшивала семью, придавая скромнымъ платьямъ видъ далеко не доморощенный, Соня была, такъ сказать, домашній esprit fort, т. е. смѣлая умница, насмѣшница безъ предразсудковъ, съ годами все болѣе и болѣе утверждавшаяся въ своемъ почетномъ, но не весьма радостномъ призваніи дѣвственнаго философа; на долю же Лидіи Петровны оставалась роль душевнаго человѣка,—не считая музыкальнаго таланта, которымъ въ извѣстной мѣрѣ были одарены и всѣ прочіе члены этой дружной семьи. Сами себя они нѣмцами не считали, ходили къ обѣднѣ въ Кіевское подворье, любили по лѣтамъ ѣздить въ Порховское имѣньице, были радушны и сохраняли русскіе обычаи, но дѣлали все это какъ-то не по-русски: методично, наивно и нѣсколько тупо. Вѣроятно, въ семьѣ было пріятно и весело, такъ какъ ее охотно посѣщала молодежь не только для развлеченія: попѣть, поиграть, побѣгать, поболтать и напиться чаю съ лимоннымъ печеньемъ, но и за совѣтомъ и съ разными горями, всегда расчитывая встрѣтить душевное участье у Лидіи Петровны и не ошибаясь въ этомъ расчетѣ. При видимой свободѣ, жизнь у Гроделіусовъ была не совсѣмъ свободной именно отъ избытка душевности, при которомъ всѣ личныя дѣла дѣлались какъ бы общимъ достояніемъ. Потому дамы и посѣтители гостепріимнаго дома нѣсколько косились на Сергѣя Павловича Павликина, имѣвшаго какія-то секретныя дѣла и отношенія на сторонѣ въ противоположность остальнымъ, причесаннымъ и нечесаннымъ, юношамъ, ходившимъ къ нашимъ милымъ нѣмкамъ. Будучи не крайне высокаго происхожденія, вращался Павликинъ тѣмъ не менѣе въ такъ называемомъ ‚свѣтѣ‘, и если бывалъ у Гроделіусовъ, такъ только потому, что имѣлъ обыкновеніе бывать вездѣ, гдѣ не скучно. А, можетъ быть, и другая причина влекла его на мирный островъ, чего всего больше, по правдѣ говоря, и боялась Лидія Петровна. Не то, чтобы совсѣмъ боялась, но смотрѣла на Вѣрочку и Павликина съ какой-то тревогой, хотя и съ удовольствіемъ. Велъ себя Сергѣй Павловичъ съ изысканной простотой и съ изящною грубоватостью, подражая какимъ-то высшимъ образцамъ, былъ фатоватъ и надмененъ, такъ что нельзя было навѣрное даже сказать, уменъ ли онъ, глупъ ли, хорошъ или дуренъ.

Въ городѣ ходили про него всевозможныя сплетни, особенно послѣ его неудачнаго сватовства къ Настѣ Гамбаковой и дружбы съ ея братомъ Костей, но подробности не доходили до мирнаго пріюта на Большомъ проспектѣ, оставляя только смутное впечатлѣніе чего-то таинственнаго, если не темнаго. Тѣмъ болѣе это тревожило всѣхъ дамъ, что, при всей ихъ относительной образованности, умѣ и прекраснодушіи, въ нѣкоторыхъ вопросахъ онѣ были наивнѣе маленькой Зиночки, которую только недавно стали вывозить на Божій свѣтъ въ плетеной колясочкѣ.

. . . . . .

Все это вспоминалось Лидіи Петровнѣ, когда Вѣрочка, подошедъ къ ней, поцѣловала ее въ шею и спросила: ,Ты хотѣла поговорить со мной, мама?' Мать отложила начатое письмо къ одной изъ безчисленныхъ кузинъ, приласкала опустившуюся у ея ногъ дѣвушку, и улыбаясь, промолвила, будто не отвѣчая на вопросъ:

,Ты не полюбила его, дитя?'

Какъ привыкшая въ душевныхъ разговорахъ понимать съ полуслова и не представляться безтолковой, дѣвушка отвѣчала съ легкой заминкой:—Я не знаю, мама, я еще не рѣшила сама въ себѣ.

,Но что говоритъ твое сердце?'

— Скорѣе ,да', скорѣе говоритъ: ,люби'.

Наклонившись низко къ дочери, Лидія Петровна прошептала: ,Нужно всегда слушаться сердца'.

— Я знаю, ты меня такъ учила, но я боюсь ошибиться.

,Въ немъ?'

— Нѣтъ, въ томъ, что мнѣ подсказываетъ сердце.

,Не надо бояться, нужно быть храброй въ любви'.

— Я знаю, потому я и колеблюсь, что, разъ опредѣливъ, я буду смѣлою до конца, я чувствую это.

,Узнаю мою Вѣрочку'—сказала мать и умолкла; молчала и дѣвушка, застывъ у колѣнъ матери.

Лампа съ голубымъ абажуромъ освѣщала милую группу. Наконецъ Лидія Петровна прервала молчаніе:

,А онъ любитъ тебя?'

Густо покраснѣвъ, Вѣрочка отвѣчала:

— Не знаю, какъ это можно знать? Сергѣй Павловичъ—такой странный человѣкъ.

,Такъ что ты, бѣдная, не знаешь этого?'

Молодая женщина принялась цѣловать сидѣвшую у ея ногъ и, наконецъ, будто осѣненная какою-то мыслью, сказала просительно, но твердо:

,Это намъ небходимо знать, Вѣрочка, и узнаю это я'. .

— Ты, мама?

,Да, я. Ты еще дитя, не знаешь многаго, и здѣсь такъ много темнаго, не выясненнаго. Позволь мнѣ быть на стражѣ твоей любви. Развѣ я не первый другъ тебѣ? Повѣрь, я сдѣлаю это со всею тонкостью и душевностью, на какую только способна, но ты мнѣ также передавай все, все'.

— Конечно, и теперь, какъ и всегда, я буду съ тобой откровенна, мама, но будетъ ли такимъ же съ тобою и Сергѣй Павловичъ? зачѣмъ тебѣ вступать въ этотъ романъ, если ему суждено быть?

,Для тебя, дѣтка; мы будемъ переживать этотъ романъ втроемъ! подумай, какая радость, какой восторгъ! Ты сама многаго не можешь дѣлать, не можешь знать, что знаю и сдѣлаю я. Мы будемъ втроемъ!'

Неизвѣстно, увлекла ли въ достаточной мѣрѣ Вѣрочку перспектива переживать романъ втроемъ съ Лидіей Петровной, во всякомъ случаѣ, она отвѣтила болѣе, чѣмъ сдержанно:

— Я знаю, что никто меня не любитъ, какъ ты, мама; дѣлай, какъ найдешь нужнымъ.

Мать обняла свою дочь, цѣлуя и говоря:

,И знай, и вѣрь, что ничего дурнаго не можетъ быть, гдѣ руководитъ любовь'.

— Спокойной ночи, мама,—сказала Вѣрочка вмѣсто отвѣта. Прошла къ себѣ, легла тихонько, но долго не спала, прислушиваясь къ сонному дыханію двухъ дѣвочекъ, помѣщавшихся въ одной съ нею комнатѣ, сидѣла, обнявъ руками колѣни и все думала о ,странномъ человѣкѣ' Сергѣѣ Павловичѣ Павиликинѣ. О немъ же думала и Лидія Петровна восторженно, и радуясь, и тревожась за Вѣрочку, готовая опять помолодѣть и пережить чужое счастье, и счастье чье же? той Вѣрочки, той дѣвочки, которая давно ли бѣгала съ голыми колѣнками по Порховскимъ лугамъ за бѣдными сѣверными мотыльками?

. . . . . .

Одною изъ большихъ радостей Лидіи Петровны было положеніе ,молодой матери'. И дѣйствительно, если на вопросъ великаго русскаго писателя: ,что можетъ быть прекраснѣе молодой женщины съ ребенкомъ на рукахъ?', всякій отвѣтитъ, что та же молодая женщина безъ ребенка на рукахъ еще прекраснѣе, то врядъ-ли кто будетъ отрицать, что всегда радостно и плѣнительно видѣть мать подругой, старшей сестрой, повѣренной, совѣтчицей своей полюбившей дочери. Мечтала долго объ этомъ и Лидія Петровна,— и вотъ мечты ея осуществились. Она съ нѣсколько неожиданнымъ жаромъ предалась своей роли, стараясь узнать, что встрѣтитъ Вѣрочкино чувство въ отвѣтъ на свой юный порывъ со стороны такого страннаго, съ виду пустоватаго, но что-то затаившаго въ себѣ (о, безъ сомнѣнія!) Павликина. Вѣроятно, ни одна ревнивая жена, слѣдящая за вѣтреннымъ мужемъ, ни одна старѣющая любовница, что старается сохранить слишкомъ юнаго возлюбленнаго, ни одна влюбленная институтка, стерегущая въ корридорѣ, когда пройдетъ обожаемый законоучитель,—никто изъ нихъ такъ не искалъ встрѣчъ, уединенныхъ tête-à-tête'овъ и задушевныхъ намеками разговоровъ, какъ дѣлала это любящая мать на стражѣ. Нуженъ ли былъ ей спутникъ въ театръ,—сопутствовалъ Сергѣй Павловичъ; случалось ли ее проводить поздно вечеромъ,—проводникомъ оказывался Павликинъ; пѣла ли она Грига и Чайковскаго,—отстранивъ насмѣшливую сестру, она сажала за піанино нашего студента, который небрежно принимался аккомпанировать, изрѣдка взглядывая свѣтлыми глазами снизу вверхъ на взволнованную пѣвицу. Со стороны можно было подумать, что двѣ соперницы играютъ роль, когда Лидія Петровна крылатою походкой подбѣгала къ дочери, шепча ей что-то и обнимая ее, а та, краснѣя и улыбаясь, перебирала свой шарфъ, глядя на молодого человѣка, стоявшаго въ отдаленіи. Какъ пансіонерка, шептала старшая: ,иди, Вѣрочка, иди,—я еще не знаю... но кажется... вотъ, вотъ, все будетъ ясно'.

А та, хмуря брови, чѣмъ то томилась и пристально глядя на мать, шептала тоже: ,зачѣмъ, мама?'...

— Развѣ ты не видишь, что такъ нужно?

,Да, вѣроятно, такъ нужно'.

— Ты вчера говорила, онъ поцѣловалъ тебя въ щеку... и что же ты почувствовала? Склоняя голову на грудь родной подруги, Вѣрочка прошептала: ,я люблю его, мама!'

Слегка вскрикнувъ, Лидія Петровна стала покрывать лобъ, щеки, губы, шею и руки дочери мелкими поцѣлуями, въ то время какъ счастливый виновникъ тройныхъ переживаній уже бренчалъ ‚Китаяночку‘, а на лицѣ его нельзя было прочесть, видитъ ли, чувствуетъ ли онъ, что происходитъ у него за спиною. Казалось, и бабушка и тети Катя, Лена и Соня не вполнѣ уясняли себѣ положеніе и смутно тревожились, и только дѣти безпечно прыгали, взявшись за руки и напѣвая въ тактъ: ‚Сергѣй Павлычъ, Сергѣй Павлычъ, Сергѣй Павловичъ, Сергѣй‘. Голосъ Вѣрочки преодолѣвъ нестройное дѣтское пѣніе, звонко раздался въ дверяхъ: ‚Сергѣй Павловичъ, пройдемтесь по саду до чая!‘

— Охотно,—отвѣтилъ тотъ, вставая.

Обѣ женщины стояли, обнявшись, въ одинаковыхъ платьяхъ; старшая съ улыбкой отдѣлила отъ себя другую, будто уступая ее молодому человѣку, пошедшему за верхнимъ платьемъ. Онъ долго оставался этотъ вечеръ въ квартирѣ Гроделіусовъ, дольше, чѣмъ это было принято, такъ что не только Зиночка, дѣти и бабушка удалились на покой, но даже тети Катя, Соня и Лена скрылись, а Лидія Петровна все играла этюды Шумана, а молодые люди все шептались на диванѣ, такъ что лампы уже начали гаснуть. Прощаясь, мать спросила: ‚ну что же, Вѣрочка‘?

Та устало отвѣтила: ‚завтра! я счастлива‘.

— Господь съ тобою. Спи спокойно.

. . . . . .

Еще не отлетѣли сны съ дѣвичьяго изголовья Вѣрочкиной постели, какъ фрейлейнъ постучалась, говоря, что мамаша проситъ барышню къ себѣ. Лѣниво, наскоро умывшись, въ туфляхъ, дѣвушка, вся розовая еще отъ недавняго сна, вошла въ комнату матери. Та сидѣла у Зиночкиной колясочки, въ капотѣ, блѣдная, держа въ рукахъ разорванный конвертъ. Молча, она поцѣловалась съ дочерью, и вдругъ слезы потокомъ хлынули изъ ея глазъ, такихъ же, какъ у Вѣрочки.

‚Мама, но что съ тобою!?‘

Сквозь слезы та говорила: бѣдное дитя мое, плачь, плачь, и я съ тобою поплачу!

‚Но что случилось? объясни, сдѣлай милость‘.

— Прочти это письмо.

‚Это письмо ко мнѣ?‘

— Нѣтъ, но прочти его.
‚Зачѣмъ же я буду читать чужія письма?'
— Ахъ, когда дѣло идетъ о жизни, о бóльшемъ нежели жизнь, о счастьѣ, время ли высказывать пустую щепетильность?
‚Да чье же это ужасное письмо?' вскричала дѣвушка и прочла на конвертѣ:— Константину Максимовичу Гамбакову.
Слегка отстранясь и хмуря брови, она спросила:—Это письмо отъ Сергѣя Павловича?
‚Да'.
— Зачѣмъ же оно у тебя въ рукахъ, а не въ почтовомъ ящикѣ?
‚Зачѣмъ и какъ, это все равно. Мы должны знать, должны, пойми, дитя'.
— И что же ты знаешь?
‚Прочти и ты узнаешь'.
— Нѣтъ—дѣвушка упрямо потрясла головою.
‚Да? тогда я прочитаю вслухъ и ты должна будешь слушать его'.
— Ахъ, такъ? тогда давай я прочитаю его сама.
‚Повѣрь мнѣ, Вѣрочка, что только любовь къ тебѣ побудила меня къ этому шагу'.
Дочь тихо сказала: ‚зачѣмъ ты это дѣлала мама?' и принялась читать. По мѣрѣ того, какъ она читала, брови ея все сдвигались, дрогнули руки, державшія трепещущій почтовый листъ и съ гнѣвныхъ губъ слетали возгласы: ‚не можетъ быть! не можетъ быть! какая низость!' Вдругъ остановившись она спросила: ‚а это что же?' и зачитала изъ письма: ‚пожалуй, могутъ подумать, что я—альфонсъ старухи Хвостовой! цѣлую, твой Сережа'.
‚Кто же эта старуха? ты, мама?'
— Я—отвѣтствовала Лидія Петровна и помолчавъ добавила: какъ онъ насъ отдѣлалъ!

Вѣрочка такъ и осталась съ раскрытымъ письмомъ на колѣняхъ и, наконецъ, прошептала: ‚какой низкій поступокъ! фуй!' И опять обѣ замолкли, только Зиночка, проснувшись, что-то гулила, стараясь обѣими ручками запихать себѣ въ ротъ ноженку. Вѣрочка встала, сказавъ: ‚ты понимаешь, мама, что этотъ человѣкъ для меня не существуетъ больше'.

— Вѣрочка, не говори такъ теперь, мы потомъ увидимъ, что намъ нужно.
‚И теперь, и потомъ, и всегда я буду говорить одно и то же: онъ для меня

потерянъ навѣкъ, навѣкъ, навѣкъ'. И она даже топнула ногою, стиснувъ зубы.

— Но, Вѣрочка, подумай, посовѣтуйся со своимъ сердцемъ.

,Что же ты хочешь, чтобы я дѣлала?'

— Слѣдовала голосу чувства.

,Но я именно это и дѣлаю', молвила дочь, пожавъ крутыми плечами.

— Да, Вѣрочка, а что же ты хотѣла мнѣ сказать?

,Такъ, вздоръ. Теперь все равно', отвѣтила та, краснѣя. Походивъ по коврику, добавила тихо: ,Сергѣй Павловичъ вчера мнѣ сдѣлалъ предложеніе'.

. . . . . .

Вечеромъ, отозвавъ Павликина въ сторону, Вѣрочка сказала ему безъ предисловій:

,Мы совершили не совсѣмъ хорошій поступокъ по отношенію къ вамъ: мы прочли ваше письмо къ Гамбакову. Конечно, это некрасиво, но, какъ говорится, ,око за око'. Что васъ заставляло играть всю эту недостойную игру? Кажется, мы не заслуживали такого отношенія'.

— Повѣрьте, Вѣра Александровна, это было не болѣе, какъ шутка...

,Я не только вѣрю, но вижу, что это было такъ'.

— Вы не поняли меня: шуткой было письмо къ Костѣ.

,Вы стыдились вашего чувства?'

— Да,—сконфуженно сознался тотъ.

Вѣрочка, помолчавъ, сказала ясно: ,Я вамъ не вѣрю, Сергѣй Павловичъ, и вамъ лучше будетъ не посѣщать насъ больше'.

Тотъ поклонился, говоря: ,Какъ вамъ угодно. До свиданія'.

— Прощайте!—отвѣтила Вѣрочка, не двигаясь. Въ столовой дѣти, окруживъ студента, не пускали его уходить, прося сыграть ,Китаяночку'; тетя Катя соблазняла лимоннымъ печеньемъ, и даже бабушка убѣждала, но Вѣрочка, выйдя, сказала звонко: ,дѣти, пустите Сергѣя Павловича, ему нужно домой, а ,Китаяночку' сыграю вамъ я'. И, сѣвъ за піанино, заиграла громко и весело, межъ тѣмъ какъ дѣти, взявшись за руки, прыгали и пѣли: ,Сергѣй Павлычъ, Сергѣй Павлычъ, Сергѣй Павловичъ, Сергѣй'. Лидія Петровна положила руку на плечо Вѣрочки, шепча: ,не насилуй себя, другъ мой!'. Тогда дочь, не прерывая игры, взглянула прямо въ глаза матери, такіе же, какъ у нея самой, и отчетливо выговорила: ,я ненавижу тебя, мама'.

П. ХАЛЛЬСТРЕМЪ

СОКОЛЪ *)

Глаза Рено отражали всѣ оттѣнки утренней зари: во мракѣ они дѣлались матовыми и темнѣли; когда солнце освѣщало его волосы и тонкую шею, въ глазахъ его сверкали золотистыя искорки, а по утрамъ, когда онъ уходилъ въ поля, подернутыя туманомъ, чтобы встрѣчать восходъ солнца, или когда онъ прислушивался къ шороху зайца въ кустахъ, къ треску сучьевъ въ лѣсу,—глаза его расширялись и въ нихъ зажигалось пламя, которое то разгоралось, то потухало.

У Рено былъ лѣнивый, гордый взглядъ; блескъ его глазъ напоминалъ позолоченную сталь на рукояткѣ кинжала, или золотыя монеты на смуглой груди цыганки; его босыя ноги ступали медленно и горделиво, та же печать лѣности и гордости лежала на красивомъ изгибѣ его рукъ, когда онъ, закидывая ихъ за голову, бросался на землю въ знойный день и прислушивался къ веселымъ звукамъ охотничьихъ роговъ и къ легкому сотрясенію земли подъ копытами коней.

А когда послѣ этого наступала тишина—странная, жуткая тишина, полная безпокойнаго ожиданія,—когда высоко въ небо взвивались двѣ черныя точки, тогда Рено приподнимался на локтѣ и жадно впивался взоромъ широко раскрытыхъ глазъ въ безпредѣльное голубое пространство. А когда черныя точки сталкивались и падали внизъ,—одна изъ нихъ описывая въ воздухѣ дуги, а другая прямо, какъ стрѣла,—когда воздухъ наполнялся звуками голосовъ и всадники спѣшили полюбоваться окончаніемъ борьбы между соколомъ и цаплей, тогда мальчикъ бросался къ группѣ охотниковъ и вскрикивалъ отъ радости при видѣ сокола, котораго сажали на перчатку его господина; птица продолжала еще трепетать отъ возбужденія, хотя сидѣла со сложенными крыльями и съ колпачкомъ на головѣ.

Рено очень любилъ ходитъ на птичій дворъ сира Ангеррана и смотрѣть, какъ сокольничьи моютъ въ особыхъ металлическихъ сосудахъ желтыя ноги хищныхъ птицъ, вытираютъ ихъ полотенцами съ мѣтками, какъ они потомъ

---

*) Переводъ со шведскаго Елены Благовѣщенской.

щекотятъ имъ шейки, пока наконецъ птицы не закроютъ своихъ голыхъ вѣкъ и не погрузятся въ дремоту, прислонившись къ плечу сокольничьихъ. Рено готовъ былъ пожертвовать десятью годами своей жизни или однимъ изъ своихъ десяти пальцевъ только за то, чтобы хоть разъ подержать на своей рукѣ этихъ гордыхъ, молчаливыхъ птицъ; но не всякій имѣлъ право дотрагиваться до нихъ,—онѣ были благородныя. У каждой изъ нихъ была своя перчатка, свой собственный колпачекъ съ вышитыми на немъ узорами, своя особая пища; разговаривали съ ними на особомъ языкѣ, соблюдая самый утонченный этикетъ. Рено чуть не краснѣлъ, когда встрѣчался взоромъ съ ихъ большими равнодушными глазами, въ которыхъ было написано выраженіе лѣни и покоя. Но больше всего онъ благоговѣлъ передъ соколомъ самого сира Ангеррана, бѣлымъ исландскимъ соколомъ, у котораго былъ красный, расшитый золотомъ колпачокъ, красная перчатка, а на ногѣ ремешокъ съ серебряными бубенчиками; взглядъ его былъ полонъ усталаго презрѣнія, въ немъ искрилось золотое сіяніе героическихъ сказаній.

Молодыхъ птицъ, которыя еще не успѣли привыкнуть къ неволѣ, трепетали отъ ярости и подъ темнымъ колпачкомъ грезили объ охотѣ на волѣ, взъерошивая перья на шеѣ, чтобы крикомъ облегчить свое горе, птицъ, которыхъ приручали, держа ихъ въ темнотѣ и моря голодомъ,—этихъ птицъ Рено иногда позволяли вынимать изъ клѣтки. Ему позволяли выносить молодыхъ соколовъ на дневной свѣтъ, и онъ наблюдалъ за тѣмъ, какъ они сначала моргали глазами, ослѣпленные яркими лучами дня, и какъ судорожно впивались когтями въ его руку; но мало по малу, по мѣрѣ того, какъ зрачки ихъ съуживались, они успокаивались, а когда Рено давалъ имъ кусокъ теплаго, кроваваго мяса, они даже начинали ласкаться къ нему. Однако, мальчикъ не любилъ ихъ, они скоро ему надоѣли, и, въ концѣ концовъ, онъ пришелъ къ убѣжденію, что ни у одного изъ нихъ не было стальной груди исландскаго сокола, его длинныхъ широкихъ крыльевъ и его спокойной увѣренной мощи.

Но интереснѣе всего было смотрѣть на то, какъ молодыхъ соколовъ пріучали къ охотѣ. По истеченіи извѣстнаго промежутка времени, послѣ того, какъ у нихъ совершенно сглаживалось воспоминаніе о волѣ, и они, отяжелѣвшіе и вялые, дремали на своихъ жердочкахъ, ихъ начинали дрессировать. Прежде всего сокола надо было научить летать на длинномъ шнуркѣ; по командѣ сокольничьяго онъ долженъ былъ бросаться на чучело изъ краснаго

сукна съ прикрѣпленными крыльями цапли, которымъ сокольничій размахивалъ въ воздухѣ на длинномъ ремнѣ, описывая имъ плавные круги—то было очень красивое зрѣлище. Къ чучелу привязывали убитаго перепела, или цыпленка, соколъ яростно бросался на него и разрывалъ его острыми когтями, разъяренный голодомъ и неволей. Вскорѣ онъ такъ привыкалъ къ этому, что даже и не взлеталъ на всю длину шнурка и въ глазахъ его ужъ не загоралась больше дикая жажда крови; онъ сейчасъ же высматривалъ приманку, подымался въ воздухѣ только для порядка, потому что этого отъ него требовали, и затѣмъ лѣниво, кокетливо опускался внизъ. Потомъ, когда молодыхъ соколовъ начинали дрессировать не на привязи, они даже не замѣчали отсутствія шнурка.

Черезъ извѣстное время ихъ уже пріучали къ настоящей охотѣ: маленькихъ соколовъ—къ охотѣ на перепеловъ и куропатокъ, а болѣе крупныхъ—на зайцевъ, на цапель или на неблагородныхъ коршуновъ, которые обладали презрѣннымъ сердцемъ ворона, сильными когтями и мощнымъ клювомъ и которые такъ и не удостоились чести быть прирученными и ѣсть за рыцарскимъ столомъ.

Сначала молодому соколу на приманку выставлялись чучела съ привязанными къ нимъ кускамъ мяса, потомъ связанныя животныя и птицы, въ которыхъ соколъ впивался когтями и терзалъ, охваченный пробудившейся въ немъ кровожадностью; постепенно охота эта становилась сложнѣе, труднѣе, пока, наконецъ, соколъ не пріучался наслаждаться самимъ процессомъ ея. Старые кровожадные инстинкты пробуждались въ немъ съ новой силой, но уже болѣе облагороженные, болѣе утонченные: соколъ оставлялъ своего умирающаго противника въ покоѣ, слегка только опохмѣлившись его кровью, онъ утолялъ свой голодъ особенной пищей, которую ему подавали на блюдахъ, украшенныхъ рѣзьбой,—гордо, съ достоинствомъ, какъ полагается благородной птицѣ. И глаза его глядѣли лѣниво, надменно, они отливали радугой утренней зари: когда снимали колпачокъ, они были матово-темные, а когда соколъ взвивался въ высоту, навстрѣчу солнечнымъ лучамъ, то глаза его искрились золотомъ и метали молніи, особенно когда раздавались отчаянные крики его жертвы.
Эти гордыя птицы ласково прижимались къ загорѣлой рукѣ Рено, но ни одна изъ нихъ не походила на бѣлаго исландскаго сокола съ величественнымъ презрѣніемъ въ томномъ взглядѣ. Рено часто съ досадой зажи-

малъ имъ клювы, когда онѣ начинали заигрывать съ нимъ, грубо отталкивалъ и дразнилъ ихъ, подражая крику коршуна, заставляя ихъ безпокойно настораживаться. Потомъ онъ уходилъ съ птичьяго двора, осыпаемый бранью и руганью, и бѣжалъ въ поля, гдѣ было такъ свободно и легко дышать.

Сиръ Ангерранъ каждый день выѣзжалъ на охоту и чаще всего онъ надѣвалъ на руку красную, расшитую золотомъ перчатку, ибо только звенящій полетъ исландскаго сокола могъ пробудить пѣніе въ его сердцѣ, только онъ могъ заставить его съ жадностью упиваться легкимъ утреннимъ воздухомъ, словно живительнымъ виномъ. Разъ какъ-то исландскій соколъ загналъ цаплю въ болото за лѣсомъ, гдѣ она упала, истекая кровью; охотникъ разыскалъ ее тамъ и свернулъ ей шею, но соколъ исчезъ: или онъ увлекся преслѣдованіемъ другой добычи, или онъ испугался темной воды, или, подъ вліяніемъ каприза, позволилъ унести себя порыву вѣтра—тщетно искали его повсюду, тщетно приманивали его самыми ласковыми именами, тщетно трубили въ рога по всѣмъ направленіямъ... Сиръ Ангерранъ въ кровь разбилъ своей перчаткой лицо трепещущаго отъ страха главнаго сокольничьяго и поскакалъ домой черезъ пни и кочки, плотно сжавъ губы, а брови его еще суровѣе сдвинулись надъ потемнѣвшими отъ гнѣва глазами... Соколъ такъ и пропалъ.

Но Рено удалось найти его: ремешокъ съ бубенчиками зацѣпился за кустъ терновика и соколъ сидѣлъ неподвижно, гордо ожидая голодной смерти, крѣпко охвативъ когтями вѣтку: одно крыло его свѣсилась внизъ, другое онъ вызывающе поднялъ кверху, его тонкая шея съ узкой головой вытянулась впередъ, онъ съ напряженіемъ, грозно всматривался въ даль и кривая линія его остраго клюва рѣзко выдѣлялась. Онъ былъ прекрасенъ въ рамкѣ кроваво-красныхъ ягодъ. Рено дрожалъ отъ волненія, высвобождая ремешокъ изъ колючекъ и шиповъ; его сердце сильно забилось, когда онъ услышалъ звонъ бубенчиковъ и увидалъ кольцо сира Ангеррана съ гербомъ; а когда острые когти сокола вонзились въ его мускулистую руку, онъ испустилъ торжествующій крикъ радости—этотъ соколъ съ самой широкой грудью, съ самыми длинными крыльями, съ самыми гордыми глазами принадлежалъ ему. Онъ еще сильнѣе чувствовалъ это счастье оттого что никто не долженъ, былъ знать о немъ, ибо суровые законы охраняли развлеченія благородныхъ рыцарей. Въ лѣсу онъ выстроитъ ему клѣтку; рано утромъ, пока еще соколъ не успѣетъ согрѣться послѣ свѣжей ночи, Рено будетъ прокрадываться къ

нему; они вдвоемъ будутъ уходить въ поля и любоваться синей далью, они полюбятъ другъ друга; солнце будетъ всходить и закатываться у нихъ на глазахъ, обливая ихъ сіяніемъ своихъ лучей; вѣтеръ будетъ уносить съ собой ихъ мысли и никогда, никогда не придется соколу тосковать по своей красной перчаткѣ и по расшитому жемчугомъ колпачку. Привязавъ его къ вѣткѣ, Рено убѣжалъ куда то и вскорѣ вернулся, держа въ рукахъ убитую утку. Соколъ принялъ ее—сердце Рено замерло отъ восторга: значитъ, онъ не презираетъ его, онъ хочетъ принадлежать ему.

И соколъ призналъ мальчика своимъ господиномъ: онъ наклонялъ голову на бокъ и настораживался, устремляя впередъ взоръ своихъ большихъ спокойныхъ глазъ, когда по утрамъ раздавался трескъ сучьевъ подъ ногами Рено; онъ радостно выпрыгивалъ изъ клѣтки, прижимался къ его рукѣ и хлопалъ крыльями, какъ бы готовясь къ полету, но онъ не летѣлъ—это былъ лишь вызовъ съ его стороны. А потомъ они оба спѣшили на просторъ полей, которыя начинали сбрасывать съ себя туманный покровъ ночи.

Ихъ глаза зорко всматривались въ темный багрянецъ неба. Вдали чернѣли холмы, открывались прогалины на опушкахъ лѣса, деревья еще спали, поддерживая на своихъ вѣтвяхъ дремлющихъ, молчаливыхъ птицъ. Но небо становилось все свѣтлѣе, на горизонтѣ загоралась золотая полоска, даль синѣла, надъ самой землей тяжело пролетала сова, ища пріюта, птички начинали разминать свои крылышки и тихо пищали отъ утренняго холода, а иногда быстро проносились по воздуху, прорѣзая его темной полосой. Но Рено съ соколомъ шелъ все дальше — это были лишь воробьи и дрозды. Вонъ тамъ у болота слышались рѣзкіе крики цапель и тяжелые взмахи крыльевъ—это ихъ добыча. Тамъ Рено подбрасывалъ въ воздухъ сокола, уже заранѣе расправлявшаго крылья и напрягавшаго грудь, готовясь къ полету, и Рено любовался имъ, когда лучи солнца постепенно обливали его, словно расплавленнымъ золотомъ. Мальчикъ стоялъ внѣ себя отъ восхищенія; затаивъ дыханіе, онъ смотрѣлъ, какъ соколъ взвивался въ голубую высь, и прислушивался къ звону его бубенчиковъ, наводившему ужасъ на цапель. Онѣ метались и кружились въ воздухѣ, объятыя смертельнымъ страхомъ; то—бросались на берегъ, собираясь спрятать подъ извилистые корни деревьевъ свои длинныя шеи и глупыя головы съ торчащими хохолками; то—въ смятеніи поднимались зигзагообразной линіей въ воздухъ, надѣясь

на свои широкія крылья и на то, что, благодаря имъ, они опередятъ врага и взлетятъ высоко, высоко въ небо, гдѣ соколу трудно будетъ нагнать ихъ. Но соколъ заранѣе намѣчалъ себѣ самую сильную цаплю, взлетѣвшую выше всѣхъ остальныхъ: онъ любилъ испытывать свои силы, онъ любилъ, когда прохладный воздухъ ударялъ ему въ крылья и онъ поднимался въ высь такъ быстро, такъ легко, словно его уносилъ съ собой солнечный лучъ. Вотъ онъ утонулъ въ синевѣ неба, онъ кажется не больше воробья, но по взмаху крыльевъ, по движеніямъ его мощнаго тѣла можно догадаться, что глаза его сверкаютъ безумной отвагой, что онъ хищно выпустилъ когти... и внезапно вихремъ налеталъ онъ на свою жертву и вмѣстѣ съ ней, какъ камень, падалъ внизъ. Тогда Рено бѣжалъ изо всѣхъ силъ на помощь, бросался въ воду, пускался вплавь, чтобы только не пропустить момента, чтобы поспѣть во время, если бы цапля, придя въ себя послѣ паденія, собралась съ силами для отчаянной предсмертной борьбы. А соколъ между тѣмъ наносилъ ей мѣткій ударъ клювомъ и устремлялъ свои большіе глаза на Рено: онъ не любилъ пачкать въ крови свои перья, онъ ждалъ, чтобы Рено самъ протянулъ ему неостывшее сердце жертвы.

Въ этотъ день соколъ ужъ не охотился больше, а если Рено подбрасывалъ его въ воздухъ, то онъ раза два взмахивалъ крыльями и сейчасъ же снова садился на плечо къ мальчику, обдавая струей холоднаго воздуха его смѣющееся лицо; казалось, онъ презиралъ игры. Рено понималъ это и не надоѣдалъ ему больше.

Въ концѣ концовъ, глаза Рено сдѣлались удивительно похожими на глаза сокола: они такъ же серьезно, такъ же напряженно всматривались въ даль. Ни къ кому еще мальчикъ не привязывался такъ сильно, какъ къ своей птицѣ; ему казалось, что она—его собственная душа, его безотчетное стремленіе, съ широкими крыльями и побѣдоноснымъ взоромъ... Но любовь его была полна страданія, смутнаго предчувствія какого-то несчастія; по временамъ Рено боялся, что соколъ улетитъ отъ него, что онъ исчезнетъ, сопровождаемый веселымъ звономъ бубенчиковъ, а эта потеря была бы для него равносильна смерти, она оставила бы по себѣ безнадежную пустоту и мракъ. Иногда ему казалось, что сама слава, лучезарная, сверкающая на солнцѣ, отдыхаетъ у него на плечѣ, и въ самыя блаженныя мгновенія въ немъ вдругъ пробуждалось сознаніе собственнаго ничтожества; тогда онъ боялся

поднять взоръ на сокола, и сердце его наполнялось горечью при мысли, что соколъ никогда не раздѣлялъ его радости, что взглядъ его гордыхъ глазъ никогда не смягчался, встрѣчаясь съ его взоромъ... и Рено бѣжалъ отъ этихъ мыслей въ міры грезъ.

Онъ бросался на землю и вытягивался на ложѣ изъ розоваго вереска; облака проплывали надъ его головой, все дальше, подобно человѣческимъ жизнямъ... тяжелыя и легкія, они то собирались въ большія тучи съ опредѣленными рѣзкими очертаніями, то разрывались на маленькія пушистыя облачка и неслись въ невѣдомую даль, подгоняемыя невидимой рукою вѣтра... кустарникъ свѣшивалъ внизъ свои золотистыя вѣтви, листья его тихо шелестѣли и нашептывали что то, а Рено разсказывалъ соколу сказки. Король Артуръ снова ожилъ. Океанъ, омывающій берега Британіи, вернулъ ему его мечъ Экскалибуръ, цвѣта морознаго, синяго неба, и двѣнадцать рыцарей подняли свои отяжелѣвшія головы съ каменнаго стола и пробудились отъ сна... земля пѣла и ликовала при звукахъ ихъ шаговъ. А вотъ и Гаретъ, королевскій сынъ, который переодѣлся въ поваренка и покорилъ сердце надменной Люнетты. Самъ Рено занималъ одно изъ видныхъ мѣстъ въ этихъ сказкахъ: онъ благороднаго происхожденія, подъ нимъ гарцуетъ конь, а соколъ, который теперь дремлетъ у него на плечѣ, сидитъ на его рукѣ и старается встрѣтить его взглядъ своими сверкающими отъ радости глазами, въ которыхъ отражается золотистое сіяніе героическихъ сказаній.

Но облака плыли все дальше, дальше, подобно человѣческимъ жизнямъ, нагромождались другъ на друга, сгущались въ темныя тучи и пропускали сквозь небольшія, словно прорванныя, отверстія блѣдные солнечные лучи, похожіе на длинныя стрѣлы... а соколу снились сны, полные безсильнаго гнѣва, и онъ съ крикомъ просыпался.

Нѣсколько мальчиковъ, бродившіе по окрестностямъ, увидали сокола сира Ангеррана на рукѣ Рено. Слуги рыцаря схватили его и повели въ замокъ; мальчикъ задрожалъ какъ отъ озноба, когда у него отняли сокола, который, невозмутимый и гордый, какъ всегда, даже не повернулъ шеи, даже не посмотрѣлъ на него своими холодными, спокойными глазами. Сокола отнесли къ его господину, но тотъ не удостоилъ ни единой лаской своего любимца, по которому онъ такъ тосковалъ, ибо къ нему прикасались неблагородныя руки. Сиръ Ангерранъ молча смотрѣлъ на Рено, и въ его

памяти воскресъ одинъ старый охотничій законъ изъ тѣхъ временъ, когда дворяне безпощадно попирали народъ, утопая въ роскоши и удовольствіяхъ,— и онъ нахмурилъ брови, отгоняя отъ себя мысль, что этотъ старый законъ давно уже не примѣнялся. А законъ состоялъ въ слѣдующемъ: уличенный въ кражѣ сокола съ рыцарскимъ знакомъ на ногѣ долженъ былъ платить двѣнадцать золотниковъ серебра, а въ случаѣ несостоятельности на него напускали разъяренную отъ голода хищную птицу, которая выклевывала у него изъ груди шесть унцій мяса.

Сиръ Ангерранъ зналъ, что Рено бѣденъ, онъ окинулъ взглядомъ его голую, смуглую грудь и дотронулся до нея осторожнымъ движеніемъ руки. Послѣ этого онъ послалъ гонца въ сосѣдній замокъ, зубчатая кровля котораго возвышалась надъ лѣсомъ, чтобы тотъ передалъ приглашеніе сенешалю и его двумъ дочерямъ пріѣхать черезъ три дня на соколиную охоту; онъ надѣялся, что передъ охотой они окажутъ ему честь и будутъ присутствовать при наказаніи вора—охота была назначена на утро, передъ разсвѣтомъ.

Глаза Рено расширились отъ мрака тюрьмы, они потемнѣли, сдѣлались неподвижными, только зрачки медленно начинали съуживаться отъ свѣта, отражая разсѣянныя по небу облака и восходящее солнце; за сиромъ Ангерраномъ несли бѣлаго исландскаго сокола; его когти судорожно впились въ перчатку, а колпачокъ закрывалъ голодные, жадные глаза, которые въ продолженіе трехъ дней не видали пищи.

А сзади извивалась вереница, пестрѣющая яркими красками и сверкающая золотомъ; шесть бѣлыхъ лошадей, покрытыхъ красными попонами, везли красную коляску, въ которой сидѣли дочери сенешаля, и ихъ тонкія руки и шеи сверкали золотыми украшеніями. Конюха вели лошадей подъ уздцы. А за коляской верхомъ на коняхъ ѣхали шесть молодыхъ дѣвушекъ; ихъ волосы были цвѣта спѣлой ржи, изъ-подъ подола платья видны были маленькія узкія ноги. Шесть охотниковъ трубили въ рога, и веселые звуки рѣзвились и плясали въ воздухѣ, вылетая изъ изогнутыхъ трубъ; казалось, словно линіи на горизонтѣ тоже плясали, подернутыя алѣющей дымкой утренняго тумана; и облака, плывшія по небу, сверкали золотой каймой, какъ крылья бабочки.

Всѣ тѣсно столпились полукругомъ возлѣ куста, у котораго лежалъ связанный преступникъ. Попоны лошадей развѣвались отъ вѣтра, красный цвѣтъ сгущался въ тѣни и давилъ своей тяжестью, но на яркомъ свѣтѣ онъ

горѣлъ и ликовалъ, какъ побѣдная пѣсня; молодыя дочери сенешаля съ любопытствомъ вытягивали свои тонкія шеи и выглядывали изъ коляски, и ихъ остроконечные головные уборы сливались съ линіей ихъ плечъ. Онѣ похожи на цапель, думалъ Рено, глядя на нихъ, и онъ даже ждалъ, что вотъ-вотъ раздастся рѣзкій пронзительный птичій крикъ, особенно послѣ того, какъ умолкли звуки роговъ и воцарилась тишина. Но когда онъ хорошенько разсмотрѣлъ лица молодыхъ дѣвушекъ съ тонкими, прямыми губами, съ мечтательными глазами, которые, казалось, всегда были устремлены въ невѣдомую даль въ какомъ то холодномъ экстазѣ, когда онъ увидалъ ихъ нѣжныя, бѣлыя руки, сложенныя на колѣняхъ, и длинныя, ровныя складки ихъ одеждъ, то онѣ показались ему дивно прекрасными, какъ изображенія святыхъ, передъ которыми горятъ восковыя свѣчи, и ему вдругъ сдѣлалось больно при мысли о томъ, что онѣ видятъ его связаннымъ. Онъ перевелъ взоръ на молодыхъ дѣвушекъ, сопровождавшихъ дочерей сенешаля,—на этихъ красивыхъ птичекъ, которыхъ ему такъ хотѣлось спугнуть своимъ свистомъ,—на красныя лица слугъ съ широко разинутыми отъ любопытства ртами, на выжженную равнину, по которой онъ бѣгалъ до сладкой истомы и на которой онъ такъ часто мечталъ...

Рено зналъ, что его ожидаетъ, но когда принесли исландскаго сокола и когда онъ понялъ, что именно этотъ соколъ долженъ быть орудіемъ наказанія, то онъ разсмѣялся отъ охватившаго его чувства радости; сердце его наполнилось ликующимъ счастьемъ и гордостью, какъ въ былые дни, когда и соколъ, и безконечный солнечный день, и равнина съ притаившимся вѣтеркомъ и нашептывающей осенней листвой,—когда все это принадлежало ему. Когда соколъ снова увидалъ свѣтъ, и глаза его привыкли къ нему, то онъ приготовился къ полету и ждалъ только, чтобы его подбросили въ воздухъ. Въ то же время взоры его жадно искали добычи—они безумно блуждали отъ долгаго голода и сверкали... въ нихъ не было ни тѣни сознанія, они никого не узнавали. Глаза Рено тревожно, вопросительно впились въ глаза сокола, и они наполнились слезами отъ горя, что взглядъ сокола не встрѣтился съ его молящимъ взоромъ. Онъ ожидалъ, что въ глазахъ сокола отразятся его тоска, его отвага, его презрѣніе, его мечты на ложѣ изъ розоваго вереска, но онъ прочелъ въ нихъ только нетерпѣливое желаніе поскорѣе наброситься на добычу,—эти глаза были такъ же холодны и жестоки, какъ

любопытство окружавшихъ его людей, какъ насмѣшка, змѣившаяся на тонкихъ губахъ сира Ангеррана. Сердце его сжалось еще мучительнѣе, и онъ отвернулся, чтобы овладѣть собой и, закрывъ глаза, отдаться полету мыслей. Такъ онъ лежалъ, пока герольдъ читалъ законъ—,двѣнадцать золотниковъ серебра—шесть унцій мяса изъ груди—такъ сиръ Ангерранъ охраняетъ свои развлеченія'. Рено не поднялъ взора даже и тогда, когда ему взрѣзали кожу, чтобы запахомъ крови приманить сокола, а когда соколъ вонзилъ ему въ грудь свой острый клювъ, то онъ не издалъ ни единаго звука, а только затрепеталъ всѣмъ тѣломъ, отчего въ глазахъ хищной птицы вспыхнулъ гнѣвный огонекъ, и она расправила свои крылья, готовясь бить ими.

Дочери сенешаля наклонились впередъ, и въ ихъ мечтательныхъ глазахъ вспыхнулъ интересъ при видѣ этого зрѣлища, но онѣ не закрыли своихъ лицъ руками, одежды ихъ лежали такими же ровными складками. Лошади начали фыркать, почуя запахъ крови, и били копытомъ о мерзлую землю, а кругомъ стояли охотники, приставивъ къ губамъ охотничьи рога, чтобы звуками ихъ заглушить крики преступника... но Рено лежалъ неподвижно, безъ криковъ, безъ стоновъ.

Въ первую минуту, когда соколъ впился ему въ грудь острымъ клювомъ, ему показалось, что у него изъ груди вырываютъ сердце, но потомъ онъ впалъ въ какое-то блаженное, полубезсознательное состояніе, и въ то время, какъ кровь медленно струилась изъ его раны, и острый клювъ терзалъ его грудь, онъ погрузился въ міръ голубыхъ, лучезарныхъ грезъ; онъ вдругъ понялъ все—и смерть, и честь; онъ видѣлъ, какъ золотистое сіяніе героическихъ сказаній ослѣпляетъ его, какъ оно разгорается...

Когда сиръ Ангерранъ нашелъ, что законъ исполненъ, что шесть унцій мяса вырвано изъ груди преступника, онъ подалъ знакъ трубачамъ; они затрубили въ рога, съ груди мальчика сняли сокола, упившагося кровью... теперь въ глазахъ его снова появилось гордое, спокойное выраженіе...

Блестящій кортежъ весело и оживленно тронулся по направленію къ тростникамъ, которые вдали желтѣли на солнцѣ. А Рено такъ и не могли привести въ чувства: онъ забылся въ грезахъ, и онѣ незамѣтно унесли его въ объятія смерти... Его только развязали и подложили ему подъ голову охапку розоваго вереска. Исландскій соколъ никогда ужъ больше не сидѣлъ на рукѣ своего господина: сиръ Ангерранъ не любилъ пить изъ кубка, который лобзали другія уста.

СОДЕРЖАНІЕ

ХРОНИКА

ЛИТЕРАТУРНЫЙ АЛЬМАНАХЪ

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

,АПОЛЛОНЪ'.

Цѣна въ годъ. . . .	9 руб.	безъ доставки и	10 руб.	съ дост. и пересылкой.
„ „ 9 мѣс. . .	7 „	„ „ „	8 „	„ „ „ „
„ „ 6 „ . .	5 „	„ „ „	6 „	„ „ „ „
„ „ 3 „ . .	3 „	„ „ „	3 р. 50 к.	„ „ „
„ „ 2 „ . .	2 „	„ „ „	2 р. 50 к.	„ „ „
За границу въ годъ .	12 „	и въ полъ года	7 „	съ дост. и пересылкой.

Отдѣльные выпуски въ продажѣ . . . . 1 р. 25 коп.

При подпискѣ въ конторѣ, допускается разсрочка платежа.

Всѣ подписчики 1910 г. могутъ получать въ Главной Конторѣ, предъявляя подписной билетъ, первыя книжки по 1 р. за книжку.

Контора открыта ежедневно отъ 11 до 4 ч., редакція—по вторникамъ и пятницамъ отъ 3 до 5 ч. дня.

Журналъ выходитъ каждое 15-ое число, начиная съ октября 1909 г., выпусками въ 10—11 печатныхъ листовъ формата малаго in—4°.

Адресъ конторы и редакціи: С.П.Б. Мойка, 24, кв. 6. Тел. 109—12. Отдѣленія: въ Москвѣ—кн. магаз. ,Образованіе', Кузнецкій м., 11; въ Кіевѣ—кн. магаз. Л. Идзиковскаго, Крещатикъ; въ Одессѣ—кн. магаз. ,Одесскихъ Новостей', Дерибасовская, 20; въ Ковно—кн. маг. Рутскаго, Николаевскій пр.; въ Варшавѣ—кн. т-во ,Оросъ', Нов. Свѣтъ, 70 (представительство для Царства Польскаго); въ Саратовѣ — кн. маг. ,Основа', Нѣмецкая ул. Розничная продажа, кромѣ того, во всѣхъ книжныхъ магазинахъ и на станціяхъ жел. дор.

Двѣнадцатый номеръ ,Аполлона' выйдетъ 20 ноября 1910 г.

Въ помѣщеніи редакціи 21 октября открылась выставка картинъ и рисунковъ Николая Тархова; 20 ноября откроется выставка чешскихъ графиковъ.

Редакторъ-издатель Сергѣй Маковскій.

ЛЕВЪ ТОЛСТОЙ
УМЕРЪ.



Ф. Штукъ (Fr. Stuck). *За женщину.*